Beethoven

von

Richard Wagner.

Leipzig,
Verlag von E. W. Fritzsch.
1870.

Beethoven.

Beethoven

von

Richard Wagner.

Leipzig,
Verlag von E. W. Fritzsch.
1870.

Vorwort.

Der Verfasser der vorliegenden Arbeit fühlte sich gedrungen, auch seinerseits zur Feier des hundertjährigen Geburtstages unseres großen Beethoven beizutragen, und wählte, da ihm hierzu keine andere, dieser Feier ihm würdig dünkende Veranlassung geboten war, eine schriftliche Ausführung seiner Gedanken über die Bedeutung der Beethoven'schen Musik, wie sie ihm aufgegangen. Die Form der hieraus entstandenen Abhandlung kam ihm durch die Vorstellung an, er sei zur Abhaltung einer Festrede bei einer idealen Feier des großen Musikers berufen, wobei ihm, da in Wirklichkeit diese Rede nicht zu halten war, für die Darlegung seiner Gedanken der Vortheil einer größeren Ausführlichkeit zu gut kam, als diese bei einem Vortrage vor einem wirklichen Auditorium erlaubt gewesen wäre. Es ward ihm hierdurch möglich, den Leser durch eine tiefer gehende Untersuchung des Wesens der Musik zu geleiten, und dem Nachdenken des ernstlich Gebildeten auf diesem Wege einen Beitrag zur Philosophie der Musik zu liefern, als welcher die vorliegende Arbeit einerseits angesehen

werden möge, während andrerseits die Annahme, sie werde wirklich an einem bestimmten Tage dieses so ungemein bedeutungsvollen Jahres vor einer deutschen Zuhörerschaft als Rede vorgetragen, eine warme Bezugnahme auf die erhebenden Ereignisse dieser Zeit nahe legte. Wie es dem Verfasser möglich war, unter den unmittelbaren Eindrücken dieser Ereignisse seine Arbeit zu entwerfen und auszuführen, möge sie demnach sich auch dieses Vortheils erfreuen, der größeren Erregung des deutschen Gemüthes auch eine innigere Berührung mit der Tiefe des deutschen Geistes ermöglicht zu haben, als im gewöhnlichen nationalen Dahinleben dieß gelingen dürfte.

Luzern, September 1870.

Muß es schwierig dünken, über das wahre Verhältniß eines großen Künstlers zu seiner Nation einen befriedigenden Aufschluß zu geben, so steigert sich die Schwierigkeit dieser Aufgabe für den Besonnenen im allerhöchsten Grade, sobald nicht vom Dichter oder Bildner, sondern vom Musiker die Rede sein soll.

Daß der Dichter und der Bildner darin, wie beide die Begebenheiten oder die Formen der Welt auffassen, zunächst von der Besonderheit der Nation, welcher sie angehören, bestimmt werden, ist bei ihrer Beurtheilung wohl stets in das Auge gefaßt worden. Wenn bei dem Dichter sogleich die Sprache, in welcher er schreibt, als bestimmend für die von ihm kundzugebenden Anschauungen hervortritt, so springt die Natur seines Landes und seines Volkes als maaßgebend für die Form und die Farbe des Bildners gewiß nicht minder bedeutend in das Auge. Weder durch die Sprache, noch auch durch irgend welche Form der dem Auge wahrnehmbaren Gestalt seines Landes und Volkes hängt der Musiker mit diesen zusammen. Man nimmt daher an, die Tonsprache gehöre der ganzen Menschheit gleichmäßig zu, und die Melodie sei die absolute Sprache, durch welche der Musiker zu jedem Herzen rede. Bei näherer Prüfung erkennen wir nun wohl, daß von einer deutschen Musik, im Unterschiede von einer italienischen, sehr wohl die Rede sein könne, und für diesen Unterschied darf noch ein physiologischer nationaler Zug in Betracht ge-

nommen werden, nämlich die große Begünstigung des Italieners für den Gesang, welche diesen für die Ausbildung seiner Musik eben so bestimmt habe, als der Deutsche durch Entbehrung in diesem Punkte auf sein besonderes, ihm eigenes Tongebiet gedrängt worden wäre. Da dieser Unterschied das Wesentliche der Tonsprache aber gar nicht berührt, sondern jede Melodie, sei sie italienischen oder deutschen Ursprunges, gleichmäßig verstanden wird, so kann dieses, zunächst doch wohl nur als ein ganz äußerlich aufzufassendes Moment, nicht von dem gleichen bestimmenden Einflusse gedacht werden, als wie die Sprache für den Dichter, oder die physiognomische Beschaffenheit seines Landes für den Bildner: denn auch in diesen sind jene äußerlichen Unterschiede als Natur-Begünstigungen oder Vernachlässigungen wieder zu erkennen, ohne daß wir ihnen eine Geltung für den geistigen Gehalt des künstlerischen Organismus beilegen.

Der Zug der Eigenthümlichkeit, durch welchen der Musiker seiner Nation als angehörig erkannt wird, muß jedenfalls tiefer begründet liegen, als der, durch welchen wir Göthe und Schiller als Deutsche, Rubens und Rembrandt als Niederländer erkennen, wenngleich wir diesen und jenen endlich wohl aus dem gleichen Grunde entstammt annehmen müssen. Diesem Grunde näher nachzuforschen dürfte gerade so anziehend sein, als dem Wesen der Musik selbst tiefer auf den Grund zu gehen. Was auf dem Wege der dialektischen Behandlung bisher noch als unerreichbar hat gelten müssen, möchte dagegen leichter sich unsrem Urtheil erschließen, wenn wir uns die bestimmtere Aufgabe einer Untersuchung des Zusammenhanges des großen Musikers, dessen hundertjährige Geburtsfeier wir zu begehen im Begriffe sind, mit der deutschen Nation stellen, welche eben jetzt so ernste Prüfungen ihres Werthes einging.

Fragen wir uns zunächst nach diesem Zusammenhange im äußeren Sinne, so dürfte es bereits nicht leicht sein einer Täuschung durch den Anschein zu entgehen. Wenn es schon so schwer fällt einen Dichter sich zu erklären, daß wir von einem berühmten deutschen Littera-

turhistoriker die allerthörigsten Behauptungen über den Entwicklungsgang des Shakespeare'schen Genius uns gefallen lassen mußten, so haben wir uns nicht zu verwundern, wenn wir auf noch größere Abirrungen treffen, sobald in ähnlicher Weise ein Musiker wie Beethoven zum Gegenstande genommen wird. Mit größerer Sicherheit ist es uns vergönnt, in den Entwicklungsgang Göthe's und Schiller's zu blicken; denn aus ihren bewußten Mittheilungen sind uns deutliche Angaben verblieben: auch diese decken uns aber nur den Gang ihrer ästhetischen Bildung, welcher ihr Kunstschaffen mehr begleitete als leitete, auf; über die realen Unterlagen desselben, namentlich über die Wahl der dichterischen Stoffe, erfahren wir eigentlich nur, daß hier auffallend mehr Zufall als Absicht waltete; eine wirkliche, mit dem Gange der äußeren Welt- oder Volksgeschichte zusammenhängende Tendenz läßt sich dabei am allerwenigsten erkennen. Auch über die Einwirkung ganz persönlicher Lebenseindrücke auf die Wahl und Bildung ihrer Stoffe hat man bei diesen Dichtern nur mit der größten Behutsamkeit zu schließen, um es sich nicht entgehen zu lassen, daß diese nie unmittelbar, sondern nur in einem Sinne mittelbar sich äußerte, welche allen sicheren Nachweis ihres Einflusses auf die eigentliche dichterische Gestaltung unstatthaft macht. Dagegen erkennen wir aus unsren Forschungen in diesem Betreff gerade dieses Eine mit Sicherheit, daß ein in dieser Weise wahrnehmbarer Entwickelungsgang nur deutschen Dichtern, und zwar den großen Dichtern jener edlen Periode der deutschen Wiedergeburt zu eigen sein konnte.

Was wäre nun aber aus den uns aufbewahrten Briefen Beethoven's, und den ganz ungemein dürftigen Nachrichten über die äußeren Vorgänge, oder gar die inneren Beziehungen des Lebens unseres großen Musikers, auf deren Zusammenhang mit seinen Tonschöpfungen und den darin wahrnehmbaren Entwicklungsgang zu schließen? Wenn wir alle nur möglichen Angaben über bewußte Vorgänge in diesem Bezug bis zu mikroskopischer Deutlichkeit be-

säßen, könnten sie nichts Bestimmteres liefern, als was uns andrerseits in der Nachricht vorliegt, daß der Meister die „Sinfonia eroica“ anfangs als eine Huldigung für den jungen General Bonaparte entworfen und mit dessen Namen auf dem Titelblatte bezeichnet hatte, diesen Namen aber später ausstrich, als er erfuhr Bonaparte habe sich zum Kaiser gemacht. Nie hat einer unserer Dichter eines seiner allerbedeutendsten Werke im Betreff der damit verbundenen Tendenz mit solcher Bestimmtheit bezeichnet: und was entnehmen wir dieser so deutlichen Notiz für die Beurtheilung eines der wunderbarsten aller Tonwerke? Können wir uns aus ihr auch nur einen Takt dieser Partitur erklären? Muß es uns nicht als reiner Wahnwitz erscheinen, auch nur den Versuch zu einer solchen Erklärung ernstlich zu wagen?

Ich glaube, das Sicherste, was wir über den Menschen Beethoven erfahren können, wird im allerbesten Falle zu dem Musiker Beethoven in dem gleichen Verhältnisse stehen, wie der General Bonaparte zu der „Sinfonia eroica.“ Von dieser Seite des Bewußtseins betrachtet muß uns der große Musiker stets ein vollkommenes Geheimniß bleiben. Um dieses in seiner Weise zu lösen muß jedenfalls ein ganz anderer Weg eingeschlagen werden, als der, auf welchem es möglich ist, wenigstens bis auf einen gewissen Punkt dem Schaffen Göthe's und Schiller's zu folgen: auch dieser Punkt wird sich gerade an der Stelle verwischen, wo dieses Schaffen aus einem bewußten in ein unbewußtes übergeht, d. h. wo der Dichter die ästhetische Form nicht mehr bestimmt, sondern diese aus seiner inneren Anschauung der Idee selbst bestimmt wird. Gerade aber in dieser Anschauung der Idee liegt wiederum die gänzliche Verschiedenheit des Dichters vom Musiker begründet; und um zu einiger Klarheit hierüber zu gelangen, haben wir uns zuvörderst einer tiefer eingehenden Untersuchung des berührten Problem's zuzuwenden. —

Sehr ersichtlich tritt die hier gemeinte Diversität beim Bildner hervor, wenn wir ihn mit dem Musiker zusammenhalten, zwischen welchen beiden der Dichter in der Weise in der Mitte steht, daß er

mit seinem bewußten Gestalten sich dem Bildner zuneigt, während er auf dem dunklen Boden seines Unbewußtseins sich mit dem Musiker berührt. Bei Göthe war die bewußte Neigung zur bildenden Kunst so stark, daß er in einer wichtigen Periode seines Lebens sich geradeswegs für ihre Ausübung bestimmt halten wollte, und in einem gewissen Sinne Zeit seines Lebens sein dichterisches Schaffen als eine Art von Auskunftsbestrebung zum Ersatz für eine verfehlte Malerlaufbahn ansehen mochte: er war mit seinem Bewußtsein ein durchaus der anschaulichen Welt zugewendeter schöner Geist. Schiller war dagegen ungleich stärker von der Erforschung des der Anschauung gänzlich abliegenden Unterbodens des inneren Bewußtseins angezogen, dieses „Dinges an sich" der Kantischen Philosophie, deren Studium in der Hauptperiode seiner höheren Entwickelung ihn gänzlich einnahm. Der Punkt der andauernden Begegnung beider großer Geister lag genau da, wo von beiden Extremen her eben der Dichter auf sein Selbstbewußtsein trifft. Beide begegneten sich auch in der Ahnung vom Wesen der Musik; nur war diese Ahnung bei Schiller von einer tieferen Ansicht begleitet, als bei Göthe, welcher in ihr, seiner ganzen Tendenz entsprechend, mehr nur das gefällige, plastisch symmetrische Element der Kunstmusik erfaßte, durch welches die Tonkunst analogisch wiederum mit der Architektur eine Aehnlichkeit aufweist. Tiefer faßte Schiller das hier berührte Problem mit dem Urtheile auf, welchem Göthe ebenfalls zustimmte, und durch welches dahin entschieden ward, daß das Epos der Plastik, das Drama dagegen der Musik sich zuneige. Mit unserem voranstehenden Urtheil über beide Dichter stimmt nun auch das überein, daß Schiller im eigentlichen Drama glücklicher war als Göthe, wogegen dieser dem epischen Gestalten mit unverkennbarer Vorliebe nachhing.

Mit philosophischer Klarheit hat aber erst Schopenhauer die Stellung der Musik zu den anderen schönen Künsten erkannt und bezeichnet, indem er ihr eine von derjenigen der bildenden und dichtenden Kunst gänzlich verschiedene Natur zuspricht. Er geht hier-

bei von der Verwunderung darüber aus, daß von der Musik eine Sprache geredet werde, welche ganz unmittelbar von Jedem zu verstehen sei, da es hierzu gar keiner Vermittelung durch Begriffe bedürfe, wodurch sie sich zunächst eben vollständig von der Poesie unterscheide, deren einziges Material die Begriffe, vermöge ihrer Verwendung zur Veranschaulichung der Idee seien. Nach der so einleuchtenden Definition des Philosophen sind nämlich die Ideen der Welt und ihrer wesentlichen Erscheinungen, im Sinne des Platon aufgefaßt, das Objekt der schönen Künste überhaupt; während der Dichter diese Ideen durch eine, eben nur seiner Kunst eigenthümliche Verwendung der an sich rationalen Begriffe, dem anschauenden Bewußtsein verdeutlicht, glaubt Schopenhauer in der Musik aber selbst eine Idee der Welt erkennen zu müssen, da derjenige, welcher sie gänzlich in Begriffen verdeutlichen könnte, sich zugleich eine die Welt erklärende Philosophie vorgeführt haben würde. Stellt Schopenhauer diese hypothetische Erklärung der Musik, da sie durch Begriffe nicht eigentlich zu verdeutlichen sei, als Paradoxon hin, so liefert er andrerseits jedoch auch das einzig ausgiebige Material zu einer weiter gehenden Beleuchtung der Richtigkeit seiner tiefsinnigen Erklärung, zu welcher selbst er sich vielleicht nur aus dem Grunde nicht näher anließ, weil er der Musik als Laie nicht mächtig und vertraut genug war, und außerdem seine Kenntniß von ihr sich noch nicht bestimmt genug auf ein Verständniß eben desjenigen Musikers beziehen konnte, dessen Werke der Welt erst jenes tiefste Geheimniß der Musik erschlossen haben; denn gerade ist auch Beethoven nicht erschöpfend zu beurtheilen, wenn nicht jenes von Schopenhauer hingestellte tiefsinnige Paradoxon für die philosophische Erkenntniß richtig erklärt und gelöst wird. —

In der Benutzung dieses vom Philosophen uns zugestellten Materials glaube ich am zweckmäßigsten zu verfahren, wenn ich zunächst an eine seiner Bemerkungen anknüpfe, mit welcher Schopenhauer die aus der Erkenntniß der Relationen hervorgegangene Idee

noch nicht als das Wesen des Dinges an sich angesehen wissen will, sondern erst als die Offenbarung des objektiven Charakters der Dinge, also immer nur noch ihrer Erscheinung. „Und selbst diesen Charakter" — so fährt Schopenhauer an der betreffenden Stelle fort — „würden wir nicht verstehen, wenn uns nicht das innere Wesen der Dinge, wenigstens undeutlich und im Gefühl, anderweitig bekannt wäre. Dieses Wesen selbst nämlich kann nicht aus den Ideen und überhaupt nicht durch irgend eine bloß objektive Erkenntniß verstanden werden; daher es ewig ein Geheimniß bleiben würde, wenn wir nicht von einer ganz andern Seite den Zugang dazu hätten. Nur sofern jedes Erkennende zugleich Individuum, und dadurch Theil der Natur ist, steht ihm der Zugang zum Innern der Natur offen, in seinem eigenen Selbstbewußtsein, als wo dasselbe sich am unmittelbarsten und alsdann als Wille sich kund giebt."*)

Halten wir nun hierzu, was Schopenhauer als Bedingung für den Eintritt der Idee in unser Bewußtsein fordert, nämlich „ein temporäres Ueberwiegen des Intellektes über den Willen, oder physiologisch betrachtet, eine starke Erregung der anschauenden Gehirnthätigkeit, ohne alle Erregung der Neigungen oder Affekte," so haben wir nur noch die unmittelbar diesem folgende Erläuterung hiervon scharf zu erfassen, daß unser Bewußtsein zwei Seiten habe: theils nämlich sei dieses ein Bewußtsein vom eigenen Selbst, welches der Wille ist; theils ein Bewußtsein von anderen Dingen, und als solches zunächst anschauende Erkenntniß der Außenwelt, Auffassung der Objekte. „Je mehr nun die eine Seite des gesammten Bewußtseins hervortritt, desto mehr weicht die andere zurück".—**)

Aus einer genauen Betrachtung des hier aus dem Hauptwerke Schopenhauers Angeführten muß es uns jetzt ersichtlich werden, daß die musikalische Conzeption, da sie nichts mit der Auffassung einer Idee gemein haben kann, (denn diese ist durchaus an die anschauende

*) „Die Welt als Wille und Vorstellung." II. 415.

**) A. g. O. 418.

Erkenntniß der Welt gebunden,) nur in jener Seite des Bewußtseins ihren Ursprung haben kann, welche Schopenhauer als dem Innern zugekehrt bezeichnet. Soll diese zum Vortheil des Eintrittes des rein erkennenden Subjektes in seine Funktionen (d. h. die Auffassung der Ideen) temporär gänzlich zurücktreten, so ergiebt sich andererseits, daß nur aus dieser nach innen gewendeten Seite des Bewußtseins die Fähigkeit des Intellektes zur Auffassung des Charakters der Dinge erklärlich wird. Ist dieses Bewußtsein aber das Bewußtsein des eigenen Selbst, also des Willens, so muß angenommen werden, daß die Niederhaltung desselben wohl für die Reinheit des nach außen gewendeten anschauenden Bewußtseins unerläßlich ist, daß aber das diesem anschauenden Erkennen unerfaßliche Wesen des Dinges an sich nur diesem nach innen gewendeten Bewußtsein ermöglicht sein würde, wenn dieses zu der Fähigkeit gelangte, nach innen so hell zu sehen, als jenes im anschauenden Erkennen beim Erfassen der Ideen es nach außen vermag.

Auch für das Weitergehen auf diesem Wege gibt uns Schopenhauer die rechte Führung durch seine hiermit verbundene tiefsinnige Hypothese im Betreff des physiologischen Phänomens des Hellsehens und seine hierauf begründete Traumtheorie. Gelangt in jenem Phänomen nämlich das nach innen gekehrte Bewußtsein zu wirklicher Hellsichtigkeit, d. h. zu dem Vermögen des Sehens dort, wo unser wachendes, dem Tage zugekehrtes Bewußtsein nur den mächtigen Grund unserer Willensaffekte dunkel empfindet, so dringt aus dieser Nacht aber auch der Ton in die wirklich wache Wahrnehmung, als unmittelbare Aeußerung des Willens. Wie der Traum es jeder Erfahrung bestätigt, steht der, vermöge der Funktionen des wachen Gehirns angeschauten Welt, eine zweite, dieser an Deutlichkeit ganz gleichkommende, nicht minder als anschaulich sich kundgebende Welt zur Seite, welche als Objekt jedenfalls nicht außer uns liegen kann, demnach von einer nach innen gerichteten Funktion des Gehirnes unter nur diesem eigenen Formen der Wahrnehmung, welche hier

Schopenhauer eben das Traumorgan nennt, dem Bewußtsein zur Erkenntniß gebracht werden muß. Eine nicht minder bestimmte Erfahrung ist nun aber diese, daß neben der, im Wachen wie im Traume als sichtbar sich darstellenden Welt, eine zweite, nur durch das Gehör wahrnehmbare, durch den Schall sich kundgebende Welt, also recht eigentlich eine Schallwelt neben der Lichtwelt, für unser Bewußsein vorhanden ist, von welcher wir sagen können, sie verhalte sich zu dieser wie der Traum zum Wachen: sie ist uns nämlich ganz so deutlich wie jene, wenngleich wir sie als gänzlich verschieden von ihr erkennen müssen. Wie die anschauliche Welt des Traumes doch nur durch eine besondere Thätigkeit des Gehirns sich bilden kann, tritt auch die Musik nur durch eine ähnliche Gehirnthätigkeit in unser Bewußtsein; allein diese ist von der durch das Sehen geleiteten Thätigkeit gerade so verschieden, als jenes Traumorgan des Gehirns von der Funktion des im Wachen durch äußere Eindrücke angeregten Gehirns sich unterscheidet.

Da das Traumorgan durch äußere Eindrücke, gegen welche das Gehirn jetzt gänzlich verschlossen ist, nicht zur Thätigkeit angeregt werden kann, so muß dies durch Vorgänge im inneren Organismus geschehen, welche unsrem wachen Bewußtsein sich nur als dunkle Gefühle andeuten. Dieses innere Leben ist es nun aber, durch welches wir der ganzen Natur unmittelbar verwandt, somit des Wesens der Dinge in einer Weise theilhaftig sind, daß auf unsre Relationen zu ihm die Formen der äußeren Erkenntniß, Zeit und Raum, keine Anwendung mehr finden können; woraus Schopenhauer so überzeugend auf die Entstehung der vorausverkündenden, oder das Fernste wahrnehmbar machenden, fatidiken Träume, ja für seltene, äußerste Fälle den Eintritt der somnambulen Hellsichtigkeit schließt. Aus den beängstigendsten solcher Träume erwachen wir mit einem Schrei, in welchem sich ganz unmittelbar der geängstigte Wille ausdrückt, welcher sonach durch den Schrei mit Bestimmtheit zu allernächst in die Schallwelt eintritt, um nach außen hin sich kund zu

geben. Wollen wir nun den Schrei, in allen Abschwächungen seiner Heftigkeit bis zur zarteren Klage des Verlangens, uns als das Grundelement jeder menschlichen Kundgebung an das Gehör denken, und müssen wir finden, daß er die allerunmittelbarste Aeußerung des Willens ist, durch welche er sich am schnellsten und sichersten nach außen wendet, so dürfen wir uns weniger über dessen unmittelbare Verständlichkeit, als über die Entstehung einer Kunst aus diesem Elemente verwundern, da andrerseits ersichtlich ist, daß sowohl künstlerisches Schaffen als künstlerische Anschauung nur aus der Abwendung des Bewußtseins von den Erregungen des Willens hervorgehen kann.

Um dieses Wunder zu erklären, erinnern wir uns hier zunächst wieder der oben angeführten tiefsinnigen Bemerkung unsres Philosophen, daß wir auch die, ihrer Natur nach nur durch willenfreie, d. h. objective Anschauung erfaßbaren Ideen selbst nicht verstehen würden, wenn wir nicht zu dem ihnen zum Grunde liegenden Wesen der Dinge einen anderen Zugang, nämlich das unmittelbare Bewußtsein von uns selbst, offen hätten. Durch dieses Bewußtsein sind wir nämlich einzig auch befähigt, das wiederum innere Wesen der Dinge außer uns zu verstehen, und zwar so, daß wir in ihnen dasselbe Grundwesen wieder erkennen, welches im Bewußtsein von uns selbst als unser eigenes sich kund giebt. Alle Täuschung hierüber ging eben nur aus dem S e h e n einer Welt außer uns hervor, welche wir im Scheine des Lichtes als etwas von uns gänzlich verschiedenes wahrnahmen: erst durch das (geistige) Erschauen der Ideen, also durch weite Vermittelung gelangen wir zu einer nächsten Stufe der Enttäuschung hierüber, indem wir jetzt nicht mehr die einzelnen, zeitlich und räumlich getrennten Dinge, sondern ihren Charakter an sich erkennen; und am deutlichsten spricht dieser aus den Werken der bildenden Kunst zu uns, deren eigentliches Element es daher ist, den täuschenden Schein der durch das Licht vor uns ausgebreiteten Welt, vermöge eines höchst besonnenen Spieles mit diesem Scheine,

zur Kundgebung der von ihm verhüllten Idee derselben zu verwenden. Dem entspricht denn auch, daß das Sehen der Gegenstände an sich uns kalt und theilnahmslos läßt, und erst aus dem Gewahrwerden der Beziehungen der gesehenen Objekte zu unsrem Willen uns Erregungen des Affektes entstehen; weshalb sehr richtig als erstes ästhetisches Prinzip für diese Kunst es gelten muß, bei Darstellungen der bildenden Kunst jenen Beziehungen zu unsrem individuellen Willen gänzlich auszuweichen, um dagegen dem Sehen diejenige Ruhe zu bereiten, in welcher uns das reine Anschauen des Objektes, dem ihm eigenen Charakter nach, einzig ermöglicht wird. Aber immer bleibt hier das Wirksame eben nur der Schein der Dinge, in dessen Betrachtung wir uns für die Augenblicke der willenfreien ästhetischen Anschauung versenken. Diese Beruhigung beim reinen Gefallen am Scheine ist es auch, welche, von der Wirkung der bildenden Kunst auf alle Künste hinübergetragen, als Forderung für das ästhetische Gefallen überhaupt hingestellt worden ist, und vermöge dieser den Begriff der Schönheit erzeugt hat, wie er denn in unsrer Sprache, der Wurzel des Wortes nach, deutlich mit dem Scheine (als Objekt) und dem Schauen (als Subjekt) zusammenhängt. —

Das Bewußtsein, welches einzig auch im Schauen des Scheines uns das Erfassen der durch ihn sich kundgebenden Idee ermöglichte, dürfte endlich sich aber gedrungen fühlen, mit Faust auszurufen: „Welch Schauspiel! Aber ach, ein Schauspiel nur! Wo faß' ich dich, unendliche Natur?"

Diesem Rufe antwortet nun auf das allersicherste die Musik. Hier spricht die äußere Welt so unvergleichlich verständlich zu uns, weil sie durch das Gehör vermöge der Klangwirkung uns ganz dasselbe mittheilt, was wir aus tiefstem Inneren selbst ihr zurufen. Das Objekt des vernommenen Tones fällt unmittelbar mit dem Subjekt des ausgegebenen Tones zusammen: wir verstehen ohne jede Begriffsvermittelung was uns der vernommene Hilfe-, Klage- oder Freuden-

ruf sagt, und antworten ihm sofort in dem entsprechenden Sinne. Ist der von uns ausgestoßene Schrei, Klage- oder Wonnelaut die unmittelbarste Aeußerung des Willensaffektes, so verstehen wir den gleichen, durch das Gehör zu uns dringenden Laut auch unwidersprechlich als Aeußerung desselben Affektes, und keine Täuschung, wie im Scheine des Lichtes, ist hier möglich, daß das Grundwesen der Welt außer uns mit dem unsrigen nicht völlig identisch sei, wodurch jene dem Sehen dünkende Kluft sofort sich schließt.

Sehen wir nun aus diesem unmittelbaren Bewußtsein der Einheit unsres inneren Wesens mit dem der äußeren Welt eine Kunst hervorgehen, so leuchtet es zuvörderst ein, daß diese ganz anderen ästhetischen Gesetzen unterworfen sein muß, als jede andere Kunst. Noch allen Aesthetikern hat es anstößig geschienen, aus einem, ihnen so dünkenden, rein pathologischen Elemente eine wirkliche Kunst herleiten zu sollen, und sie haben dieser somit erst von da an Giltigkeit zuerkennen wollen, wo ihre Produkte in einem den Gestaltungen der bildenden Kunst eigenen, kühlen Scheine sich uns zeigten. Daß ihr bloßes Element aber bereits als eine Idee der Welt von uns nicht mehr erschaut, sondern im tiefsten Bewußtsein empfunden wird, lernten wir mit so großem Erfolge durch Schopenhauer sofort erkennen, und diese Idee verstehen wir als eine unmittelbare Offenbarung der Einheit des Willens, welche sich unsrem Bewußtsein, von der Einheit des menschlichen Wesens ausgehend, auch als Einheit mit der Natur, die wir ja ebenfalls durch den Schall vernehmen, unabweisbar darstellt.

Eine Aufklärung über das Wesen der Musik als Kunst glauben wir, so schwierig sie ist, am sichersten auf dem Wege der Betrachtung des Schaffens des inspirirten Musikers zu gewinnen. In vieler Beziehung muß dieses von demjenigen anderer Künstler grundverschieden sein. Von jenem hatten wir anzuerkennen, daß ihm das willenfreie, reine Anschauen der Objekte, wie es durch die Wirkung des vorgeführten Kunstwerkes bei dem Beschauer wieder hervorzu-

bringen ist, vorangegangen sein müsse. Ein solches Objekt, welches er durch reine Anschauung zur Idee erheben soll, stellt sich dem Musiker nun aber gar nicht dar; denn seine Musik selbst ist eine Idee der Welt, in welcher diese ihr Wesen unmittelbar darstellt, während in jenen Künsten es, erst durch das Erkennen vermittelt, dargestellt wird. Es ist nicht anders zu fassen, als daß der im bildenden Künstler durch reines Anschauen zum Schweigen gebrachte individuelle Wille im Musiker als universeller Wille wach wird, und über alle Anschauung hinaus sich als solcher recht eigentlich als selbstbewußt erkennt. Daher denn auch der sehr verschiedene Zustand des conzipirenden Musikers und des entwerfenden Bildners; daher die so grundverschiedene Wirkung der Musik und der Malerei. Hier tiefste Beschwichtigung, dort höchste Erregung des Willens: dieß sagt aber nichts anderes, als daß hier der im Individuum als solchem, somit im Wahne seiner Unterschiedenheit von dem Wesen der Dinge außer ihm befangene Wille gedacht wird, welcher eben erst im reinen, interesselosen Anschauen der Objekte über seine Schranke sich erhebt; wogegen nun dort, im Musiker, der Wille sofort über alle Schranken der Individualität hin sich einig fühlt: denn durch das Gehör ist ihm das Thor geöffnet, durch welches die Welt zu ihm dringt, wie er zu ihr. Diese ungeheure Ueberfluthung aller Schranken der Erscheinung muß im begeisterten Musiker nothwendig eine Entzückung hervorrufen, mit welcher keine andere sich vergleichen ließe: in ihr erkennt sich der Wille als allmächtiger Wille überhaupt: nicht stumm hat er sich vor der Anschauung zurückzuhalten, sondern laut verkündet er sich selbst als bewußte Idee der Welt. — Nur ein Zustand kann den seinigen übertreffen: der des Heiligen, — namentlich auch weil er andauernd und untrübbar ist, wogegen die entzückende Hellsichtigkeit des Musikers mit einem stets widerkehrenden Zustande des individuellen Bewußtseins abzuwechseln hat, welcher um so jammervoller gedacht werden muß, als der begeisterte Zustand ihn höher über alle Schranken der Individualität erhob. Aus diesem letzteren Grunde

der Leiden, mit denen er den Zustand der Begeisterung, in welchem er uns so unaussprechlich entzückt, zu entgelten hat, dürfte uns der Musiker wieder verehrungswürdiger als andere Künstler, ja fast mit einem Anspruch an Heilighaltung erscheinen. Denn seine Kunst verhält sich in Wahrheit zum Complex aller anderen Künste wie die Religion zur Kirche.

Wir sahen, daß, wenn in den anderen Künsten der Wille gänzlich Erkenntniß zu werden verlangt, dieses sich ihm nur soweit ermöglicht, als er im tiefsten Innern schweigend verharrt: es ist als erwarte er von da außen erlösende Kunde über sich selbst; genügt ihm diese nicht, so setzt er sich selbst in den Zustand des Hellsehens, wo er sich dann außer den Schranken von Zeit und Raum als Ein und All der Welt erkennt. Was er hier sah, ist in keiner Sprache mitzutheilen; wie der Traum des tiefsten Schlafes nur in die Sprache eines zweiten, dem Erwachen unmittelbar vorausgehenden, allegorischen Traumes übersetzt, in das wache Bewußtsein übergehen kann, schafft sich der Wille für das unmittelbare Bild seiner Selbstschau ein zweites Mittheilungsorgan, welches, während es mit der einen Seite seiner inneren Schau zugekehrt ist, mit der anderen die mit dem Erwachen nun wieder hervortretende Außenwelt durch einzig unmittelbar sympathische Kundgebung des Tones berührt. Er ruft; und an dem Gegenruf erkennt er sich auch wieder: so wird ihm Ruf und Gegenruf ein tröstendes, endlich ein entzückendes Spiel mit sich selbst.

In schlafloser Nacht trat ich einst auf den Balkon meines Fensters am großen Canal in Venedig: wie ein tiefer Traum lag die märchenhafte Lagunenstadt im Schatten vor mir ausgedehnt. Aus dem lautlosesten Schweigen erhob sich da der mächtige rauhe Klageruf eines so eben auf seiner Barke erwachten Gondolier's, mit welchem dieser in wiederholten Absätzen in die Nacht hineinrief, bis aus weitester Ferne der gleiche Ruf dem nächtlichen Canal entlang antwortete: ich erkannte die uralte, schwermüthige melodische Phrase, welcher seiner Zeit auch die bekannten Verse Tasso's untergelegt

worden, die aber an sich gewiß so alt ist, als Venedigs Canäle mit ihrer Bevölkerung. Nach feierlichen Pausen belebte sich endlich der weithin tönende Dialog und schien sich im Einklang zu verschmelzen, bis aus der Nähe wie aus der Ferne sanft das Tönen wieder im neugewonnenen Schlummer erlosch. Was konnte mir das von der Sonne bestrahlte, bunt durchwimmelte Venedig des Tages von sich sagen, das jener tönende Nachttraum mir nicht unendlich tiefer unmittelbar zum Bewußtsein gebracht gehabt hätte? — Ein anderes Mal durchwanderte ich die erhabene Einsamkeit eines Hochthales von Uri. Es war heller Tag, als ich von einer hohen Alpenweide zur Seite her den grell jauchzenden Reigenruf eines Sennen vernahm, den er über das weite Thal hinüber sandte; bald antwortete ihm von dort her durch das ungeheure Schweigen der gleiche übermüthige Hirtenruf: hier mischte sich nun das Echo der ragenden Felswände hinein; im Wettkampfe ertönte lustig das ernst schweigsame Thal. — So erwacht das Kind aus der Nacht des Mutterschooßes mit dem Schrei des Verlangens, und antwortet ihm die beschwichtigende Liebkosung der Mutter; so versteht der sehnsüchtige Jüngling den Lockgesang der Waldvögel, so spricht die Klage der Thiere, der Lüfte, das Wuthgeheul der Orkane zu dem sinnenden Manne, über den nun jener traumartige Zustand kommt, in welchem er durch das Gehör Das wahrnimmt, worüber ihn sein Sehen in der Täuschung der Zerstreutheit erhielt, nämlich daß sein innerstes Wesen mit dem innersten Wesen alles jenes Wahrgenommenen Eines ist, und daß nur in d i e s e r Wahrnehmung auch das Wesen der Dinge außer ihm wirklich erkannt wird.

Den traumartigen Zustand, in welchen die bezeichneten Wirkungen durch das sympathische Gehör versetzen, und in welchem uns daher jene andere Welt aufgeht, aus der der Musiker zu uns spricht, erkennen wir sofort aus der einem Jeden zugänglichen Erfahrung, daß durch die Wirkung der Musik auf uns das Gesicht in der Weise depotenzirt wird, daß wir mit offenen Augen nicht mehr intensiv sehen.

Wir erfahren dieß in jedem Conzertsaal während der Anhörung eines uns wahrhaft ergreifenden Tonstückes, wo das Allerzerstreuendste und an sich Häßlichste vor unsren Augen vorgeht, was uns jedenfalls, wenn wir es intensiv sähen, von der Musik gänzlich abziehen und sogar lächerlich gestimmt machen würde, nämlich, außer dem sehr trivial berührenden Anblicke der Zuhörerschaft, die mechanischen Bewegungen der Musiker, der ganze sonderbar sich bewegende Hilfsapparat einer orchestralen Produktion. Daß dieser Anblick, welcher den nicht von der Musik Ergriffenen einzig beschäftigt, den von ihr Gefesselten endlich gar nicht mehr stört, zeigt uns deutlich, daß wir ihn nicht mehr mit Bewußtsein gewahr werden, dagegen nun mit offenen Augen in den Zustand gerathen, welcher mit dem des sonnambulen Hellsehens eine wesentliche Aehnlichkeit hat. Und in Wahrheit ist es auch nur dieser Zustand, in welcher wir der Welt des Musikers unmittelbar angehörig werden. Von dieser, sonst mit nichts zu schildernden Welt aus, legt der Musiker durch die Fügung seiner Töne gewissermaaßen das Netz nach uns aus, oder auch er besprengt mit den Wundertropfen seiner Klänge unser Wahrnehmungsvermögen in der Weise, daß er es für jede andere Wahrnehmung, als die unsrer eigenen inneren Welt, wie durch Zauber, außer Kraft setzt

Wollen wir uns nun sein Verfahren hierbei einiger Maaßen verdeutlichen, so können wir dieß immer nur wieder am besten, indem wir auf die Analogie desselben mit dem inneren Vorgange zurückkommen, durch welchen, nach Schopenhauer's so lichtvoller Annahme, der dem wachen cerebralen Bewußtsein gänzlich entrückte Traum des tiefsten Schlafes sich in den leichteren, dem Erwachen unmittelbar vorausgehenden, allegorischen Traum gleichsam übersetzt. Das analogisch in Betracht genommene Sprachvermögen erstreckt sich für den Musiker vom Schrei des Entsetzens bis zur Uebung des tröstlichen Spieles der Wohllaute. Da er in der Verwendung der hier zwischen liegenden überreichen Abstufungen gleichsam von dem Drange nach einer verständlichen Mittheilung des innersten Traumbildes be-

stimmt wird, nähert er sich, wie der zweite, allegorische Traum, den Vorstellungen des wachen Gehirnes, durch welche dieses endlich das Traumbild zunächst für sich festzuhalten vermag. In dieser Annäherung berührt er aber, als äußerstes Moment seiner Mittheilung, nur die Vorstellungen der Zeit, während er diejenigen des Raumes in dem undurchdringlichen Schleier erhält, dessen Lüftung sein erschautes Traumbild sofort unkenntlich machen müßte. Während die, weder dem Raume noch der Zeit angehörige Harmonie der Töne das eigentlichste Element der Musik verbleibt, reicht der nun bildende Musiker der wachenden Erscheinungswelt durch die rhythmische Zeitfolge seiner Kundgebungen gleichsam die Hand zur Verständigung, wie der allegorische Traum an die gewohnten Vorstellungen des Individuums in der Weise anknüpft, daß das der Außenwelt zugekehrte wache Bewußtsein, wenngleich es die große Verschiedenheit auch dieses Traumbildes von dem Vorgange des wirklichen Lebens sofort erkennt, es dennoch fest halten kann. Durch die rhythmische Anordnung seiner Töne tritt somit der Musiker in eine Berührung mit der anschaulichen plastischen Welt, nämlich vermöge der Aehnlichkeit der Gesetze, nach welchen die Bewegung sichtbarer Körper unsrer Anschauung verständlich sich kundgiebt. Die menschliche Gebärde, welche im Tanze durch ausdrucksvoll wechselnde gesetzmäßige Bewegung sich verständlich zu machen sucht, scheint somit für die Musik Das zu sein, was die Körper wiederum für das Licht sind, welches ohne die Brechung an diesen nicht leuchten würde, während wir sagen können, daß ohne den Rhythmus uns die Musik nicht wahrnehmbar sein würde. Eben hier, auf dem Punkte des Zusammentreffens der Plastik mit der Harmonie, zeigt sich aber das nur nach der Analogie des Traumes erfaßbare Wesen der Musik sehr deutlich als ein von dem Wesen namentlich der bildenden Kunst gänzlich verschiedenes; wie diese von der Gebärde, welche sie nur im Raume fixirt, die Bewegung der reflectirenden Anschauung zu supliiren überlassen muß, spricht die Musik das innerste Wesen der Gebärde mit solch unmittel-

barer Verständlichkeit aus, daß sie, sobald wir ganz von der Musik erfüllt sind, sogar unser Gesicht für die intensive Wahrnehmung der Gebärde depotenzirt, so daß wir sie endlich verstehen ohne sie selbst zu sehen. Zieht somit die Musik selbst die ihr verwandtesten Momente der Erscheinungswelt in ihr, von uns so bezeichnetes Traumbereich, so geschieht dies doch nur, um die anschauende Erkenntniß durch eine mit ihr vorgehende wunderbare Umwandlung gleichsam nach innen zu wenden, wo sie nun befähigt wird, das Wesen der Dinge in seiner unmittelbarsten Kundgebung zu erfassen, gleichsam das Traumbild zu deuten, das der Musiker im tiefsten Schlafe selbst erschaut hatte. —

Ueber das Verhalten der Musik zu den plastischen Formen der Erscheinungswelt, so wie zu den von den Dingen selbst abgezogenen Begriffen, kann unmöglich etwas Lichtvolleres hervorgebracht werden, als was wir hierüber in Schopenhauer's Werke an der betreffenden Stelle lesen, weswegen wir uns von einem überflüssigen Verweilen hierbei zu der eigentlichen Aufgabe dieser Untersuchungen, nämlich der Erforschung der Natur des Musikers selbst wenden.

Nur haben wir zuvor noch bei einer wichtigen Entscheidung im Betreff des ästhetischen Urtheils über die Musik als Kunst zu verweilen. Wir finden nämlich, daß aus den Formen der Musik, mit welchen diese sich der äußeren Erscheinung anzuschließen scheint, eine durchaus sinnlose und verkehrte Anforderung an den Charakter ihrer Kundgebungen entnommen worden ist. Wie dieß zuvor schon erwähnt ward, sind auf die Musik Ansichten übertragen worden, welche lediglich der Beurtheilung der bildenden Kunst entstammen. Daß diese Verirrung vor sich gehen konnte, haben wir jedenfalls der zuletzt bezeichneten äußersten Annäherung der Musik an die anschauliche Seite der Welt und ihrer Erscheinungen zuzuschreiben. In dieser Richtung hat wirklich die musikalische Kunst einen Entwickelungsprozeß durchgemacht, welcher sie der Mißverständlichkeit ihres wahren Charakters so weit aussetzte, daß man von ihr eine ähnliche Wirkung

wie von den Werken der bildenden Kunst, nämlich die Erregung des Gefallens an schönen Formen forderte. Da hierbei zugleich ein zunehmender Verfall des Urtheils über die bildende Kunst selbst mit unterlief, so kann leicht gedacht werden, wie tief die Musik hierdurch erniedrigt ward, wenn im Grunde von ihr gefordert wurde, sie sollte ihr eigenstes Wesen völlig darnieder halten, um nur durch Zukehrung ihrer äußerlichsten Seite unsre Ergetzung zu erregen.

Die Musik, welche einzig dadurch zu uns spricht, daß sie den allerallgemeinsten Begriff des an sich dunklen Gefühles in den erdenklichsten Abstufungen mit bestimmtester Deutlichkeit uns belebt, kann an und für sich einzig nach der Kategorie des Erhabenen beurtheilt werden; da sie, sobald sie uns erfüllt, die höchste Extase des Bewußtseins der Schrankenlosigkeit erregt. Was dagegen erst in Folge der Versenkung in das Anschauen des Werkes der bildenden Kunst bei uns eintritt, nämlich die durch das Fahrenlassen der Relationen des angeschauten Objektes zu unsrem individuellen Willen endlich gewonnene (temporäre) Befreiung des Intellektes vom Dienste jenes Willens, also die geforderte Wirkung der Schönheit auf das Gemüth, diese übt die Musik sofort bei ihrem ersten Eintritt aus, indem sie den Intellekt sogleich von jedem Erfassen der Relationen der Dinge außer uns abzieht, und als reine, von jeder Gegenständlichkeit befreite Form uns gegen die Außenwelt gleichsam abschließt, dagegen nun uns einzig in unser Inneres, wie in das innere Wesen aller Dinge blicken läßt. Demnach hätte also das Urtheil über eine Musik sich auf die Erkenntniß derjenigen Gesetze zu stützen, nach welchen von der Wirkung der schönen Erscheinung, welche die allererste Wirkung des bloßen Eintrittes der Musik ist, zur Offenbarung ihres eigensten Charakters, durch die Wirkung des Erhabenen, am unmittelbarsten fortgeschritten wird. Der Charakter einer recht eigentlich nichtssagenden Musik wäre es dagegen, wenn sie beim prismatischen Spiele mit dem Effekte ihres ersten Eintrittes verweilte, und

uns somit beständig nur in den Relationen erhielte, mit welchen die äußerste Seite der Musik sich der anschaulichen Welt zukehrt.

Wirklich ist der Musik eine andauernde Entwickelung einzig nach dieser Seite hin gegeben worden, und zwar durch ein systematisches Gefüge ihres rhythmischen Periodenbaues, welches sie einerseits in einen Vergleich mit der Architektur gebracht, andrerseits ihr eine Ueberschaulichkeit gegeben hat, welche sie eben dem berührten falschen Urtheile nach Analogie der bildenden Kunst aussetzen mußte. Hier, in ihrer äußersten Eingeschränktheit in banale Formen und Conventionen, dünkte sie z. B. Göthe so glücklich verwendbar zur Normirung dichterischer Konzeptionen. In diesen conventionellen Formen mit dem ungeheuren Vermögen der Musik nur so spielen zu können, daß ihrer eigentlichen Wirkung, der Kundgebung des inneren Wesens aller Dinge, gleich einer Gefahr durch Ueberfluthung, ausgewichen werde, galt lange dem Urtheile der Aesthetiker als das wahre und einzig erfreuliche Ergebniß der Ausbildung der Tonkunst. Durch diese Formen aber zu dem innersten Wesen der Musik in der Weise durchgedrungen zu sein, daß er von dieser Seite her das innere Licht des Hellsehenden wieder nach außen zu werfen vermochte, um auch diese Formen nur nach ihrer inneren Bedeutung uns wieder zu zeigen, dieß war das Werk unseres großen Beethoven, den wir daher als den wahren Inbegriff des Musikers uns vorzuführen haben. —

Wenn wir, mit dem Festhalten der öfter angezogenen Analogie des allegorischen Traumes, uns die Musik, von einer innersten Schau angeregt, nach außen hin diese Schau mittheilend denken wollen, so müssen wir als das eigentliche Organ hierfür, wie dort das Traumorgan, eine cerebrale Befähigung annehmen, vermöge welcher der Musiker zuerst das aller Erkenntniß verschlossene innere An-sich wahrnimmt, ein nach innen gewendetes Auge, welches nach außen gerichtet zum Gehör wird. Wollen wir das von ihm wahrgenommene innerste (Traum-)Bild der Welt in seinem getreuesten Abbilde uns

vorgeführt denken, so vermögen wir dieß in ahnungsvollster Weise, wenn wir eines jener berühmten Kirchenstücke Palestrina's anhören. Hier ist der Rhythmus nur erst noch durch den Wechsel der harmonischen Accordfolgen wahrnehmbar, während er ohne diese, als symmetrische Zeitfolge für sich, gar nicht existirt; hier ist demnach die Zeitfolge noch so unmittelbar an das, an sich zeit- und raumlose Wesen der Harmonie gebunden, daß die Hilfe der Gesetze der Zeit für das Verständniß einer solchen Musik noch gar nicht zu verwenden ist. Die einzige Zeitfolge in einem solchen Tonstücke äußert sich fast nur in den zartesten Veränderungen einer Grundfarbe, welche die mannigfaltigsten Uebergänge im Festhalten ihrer weitesten Verwandtschaft uns vorführt, ohne daß wir eine Zeichnung von Linien in diesem Wechsel wahrnehmen können. Da nun diese Farbe selbst aber nicht im Raume erscheint, so erhalten wir hier ein fast ebenso zeit- als raumloses Bild, eine durchaus geistige Offenbarung, von welcher wir daher mit so unsäglicher Rührung ergriffen werden, weil sie uns zugleich deutlicher als alles Andere das innerste Wesen der Religion, frei von jeder dogmatischen Begriffsfiktion, zum Bewußtsein bringt.

Vergegenwärtigen wir uns jetzt hierwider ein Tanzmusikstück, oder einen dem Tanzmotive nachgebildeten Orchestersymphoniesatz, oder endlich eine eigentliche Opernpièce, so finden wir unsre Phantasie sogleich durch eine regelmäßige Anordnung in der Wiederkehr rhythmischer Perioden gefesselt, durch welche sich zunächst die Eindringlichkeit der Melodie, vermöge der ihr gegebenen Plastizität, bestimmt. Sehr richtig hat man die auf diesem Wege ausgebildete Musik mit „weltlich" bezeichnet, im Gegensatz zu jener „geistlichen." Ueber das Princip dieser Ausbildung habe ich mich anderwärts deutlich genug ausgesprochen *), und fasse dagegen hier die Tendenz derselben

*) Namentlich that ich dieß in Kürze und im Allgemeinen in einer „Zukunftsmusik" betitelten Abhandlung, welche vor etwa zehn Jahren bei J. J. Weber in Leipzig veröffentlicht wurde, ohne, soviel ich neuerdings davon erfahre, irgend welche Beachtung gefunden zu haben, weshalb ich die Wenigen, welche es mit mir ernst nehmen, hiermit von Neuem auf jene ältere Schrift hinweise.

nur in dem bereits oben berührten Sinne der Analogie mit dem allegorischen Traume auf, demnach es scheint, als ob jetzt das wachgewordene Auge des Musikers an den Erscheinungen der Außenwelt so weit haftet, als diese ihm ihrem inneren Wesen nach sofort verständlich werden. Die äußeren Gesetze, nach welchen dieses Haften an der Gebärde, endlich an jedem bewegungsvollen Vorgange des Lebens sich vollzieht, werden ihm zu denen der Rhythmik, vermöge welcher er Perioden der Entgegenstellung und der Wiederkehr konstruirt. Je mehr diese Perioden nun von dem eigentlichen Geiste der Musik erfüllt sind, desto weniger werden sie als architektonische Merkzeichen unsre Aufmerksamkeit von der reinen Wirkung der Musik ableiten. Hingegen wird da, wo jener zur Genüge bezeichnete innere Geist der Musik, zu Gunsten dieser regelmäßigen Säulenordnung der rhythmischen Einschnitte, in seiner eigensten Kundgebung sich abschwächt, nur jene äußerliche Regelmäßigkeit uns noch fesseln, und wir werden nothwendig unsre Forderungen an die Musik selbst herabstimmen, indem wir sie jetzt hauptsächlich nur auf jene Regelmäßigkeit beziehen. — Die Musik tritt hierdurch aus dem Stande ihrer erhabenen Unschuld; sie verliert die Kraft der Erlösung von der Schuld der Erscheinung, d. h. sie ist nicht mehr Verkünderin des Wesens der Dinge, sondern sie selbst wird in die Täuschung der Erscheinung der Dinge außer uns verwebt. Denn zu *dieser* Musik will man nun auch etwas *sehen*, und dieses Zu-sehende wird dabei zur Hauptsache, wie dieß die „Oper“ recht deutlich zeigt, wo das Spektakel, das Ballet u. s. w. das Anziehende und Fesselnde ausmachen, was ersichtlich genug die Entartung der hierfür verwendeten Musik herausstellt. —

Das bis hieher Gesagte wollen wir uns nun durch ein näheres Eingehen auf den *Entwickelungsgang des Beethoven'schen Genius'* verdeutlichen, wobei wir zunächst, um aus der Allgemeinheit unsrer Darstellung herauszutreten, den praktischen Gang

der Ausbildung des eigenthümlichen Styles des Meisters in das Auge zu fassen haben. —

Die Befähigung eines Musikers für seine Kunst, seine Bestimmung für sie kann sich gewiß nicht anders herausstellen, als durch die auf ihn sich kundgebende Wirkung des Musizirens außer ihm. In welcher Weise hiervon seine Fähigkeiten zur inneren Selbstschau, jener Hellsichtigkeit des tiefsten Welttraumes, angeregt worden ist, erfahren wir erst am voll erreichten Ziele seiner Selbstentwickelung; denn bis dahin gehorcht er den Gesetzen der Einwirkung äußerer Eindrücke auf ihn, und für den Musiker leiten sich diese zunächst von den Tonwerken der Meister seiner Zeit her. Hier finden wir nun Beethoven von den Werken der Oper am allerwenigsten angeregt; wogegen ihm Eindrücke von der Kirchenmusik seiner Zeit näher lagen. Das Métier des Klavierspielers, welches er, um als Musiker „etwas zu sein", zu ergreifen hatte, brachte ihn aber in andauernde und vertrauteste Berührung mit den Klaviercompositionen der Meister seiner Periode. In dieser hatte sich die „Sonate" als Musterform herausgebildet. Man kann sagen, Beethoven war und blieb Sonatencomponist, denn für seine allermeisten und vorzüglichsten Instrumentalcompositionen war die Grundform der Sonate das Schleiergewebe, durch welches er in das Reich der Töne blickte, oder auch durch welches er aus diesem Reiche auftauchend sich uns verständlich machte, während andere, namentlich die gemischten Vokalmusikformen, von ihm, trotz der ungemeinsten Leistungen in ihnen, doch nur vorübergehend, wie versuchsweise berührt wurden.

Die Gesetzmäßigkeit der Sonatenform hatte sich durch Emanuel Bach, Haydn und Mozart für alle Zeiten giltig ausgebildet. Sie war der Gewinn eines Kompromisses, welchen der deutsche mit dem italienischen Musikgeiste eingegangen war. Ihr äußerlicher Charakter war ihr durch die Tendenz ihrer Verwendung verliehen: mit der Sonate präsentirte sich der Klavierspieler vor dem Publikum, welches er durch seine Fertigkeit als solcher ergetzen, und zugleich als Musiker

angenehm unterhalten sollte. Dieß war nun nicht mehr Sebastian Bach, der seine Gemeinde in der Kirche vor der Orgel versammelte, oder den Kenner und Genossen zum Wettkampfe dahin berief; eine weite Kluft trennte den wunderbaren Meister der Fuge von den Pflegern der Sonate. Die Kunst der Fuge ward von diesen als ein Mittel der Befestigung des Studiums der Musik erlernt, für die Sonate aber nur als Künstlichkeit verwendet: die rauhen Konsequenzen der reinen Kontrapunktik wichen dem Behagen an einer stabilen Eurhythmie, deren fertiges Schema im Sinne italienischer Euphonie auszufüllen einzig den Forderungen an die Musik zu entsprechen schien. In der Haydn'schen Instrumentalmusik glauben wir den gefesselten Dämon der Musik mit der Kindlichkeit eines geborenen Greises vor uns spielen zu sehen. Nicht mit Unrecht hält man die früheren Arbeiten Beethoven's für besonders dem Haydn'schen Vorbilde entsprungen; ja selbst in der reiferen Entwickelung seines Genius' glaubt man ihm nähere Verwandtschaft mit Haydn als mit Mozart zusprechen zu müssen. Ueber die eigenthümliche Beschaffenheit dieser Verwandtschaft giebt nun ein auffallender Zug in dem Benehmen Beethoven's gegen Haydn Aufschluß, welchen er als seinen Lehrer, für den er gehalten ward, durchaus nicht anerkennen wollte, und gegen welchen er sich sogar verletzende Aeußerungen seines jugendlichen Uebermuthes erlaubte. Es scheint, er fühlte sich Haydn verwandt wie der geborene Mann dem kindlichen Greise. Weit über die formelle Uebereinstimmung mit seinem Lehrer hinaus, drängte ihn der unter jener Form gefesselte unbändige Dämon seiner inneren Musik zu einer Aeußerung seiner Kraft, die, wie alles Verhalten des ungeheuren Musikers, sich eben nur mit unverständlicher Rauheit kundgeben konnte. — Von seiner Begegnung als Jüngling mit Mozart wird uns erzählt, er sei unmuthig vom Klavier aufgesprungen, nachdem er dem Meister zu seiner Empfehlung eine Sonate vorgespielt hatte, wogegen er nun, um sich besser zu erkennen zu geben, frei phantasiren zu dürfen verlangte, was er denn auch, wie wir ver-

nehmen, mit so bedeutendem Eindruck auf Mozart ausführte, daß dieser seinen Freunden sagte: „von dem wird die Welt etwas zu hören bekommen.“ Dieß wäre eine Aeußerung Mozart's zu einer Zeit gewesen, wo dieser selbst mit deutlichem Selbstgefühle einer Entfaltung seines inneren Genius' zureifte, welche bis dahin aus eigenstem Triebe sich zu vollziehen durch die unerhörten Abwendungen im Zwange einer jammervoll mühseligen Musikerlaufbahn aufgehalten worden war. Wir wissen, wie er seinem allzufrüh nahenden Tode mit dem bitteren Bewußtsein entgegen sah, daß er nun erst dazu gelangt sein würde der Welt zu zeigen, was er eigentlich in der Musik vermöge.

Dagegen sehen wir den jungen Beethoven der Welt sogleich mit dem trotzigen Temperamente entgegentreten, das ihn sein ganzes Leben hindurch in einer fast wilden Unabhängigkeit von ihr erhielt: sein ungeheures, vom stolzesten Muthe getragenes Selbstgefühl gab ihm zu jeder Zeit die Abwehr der frivolen Anforderungen der genußsüchtigen Welt an die Musik ein. Gegen die Zudringlichkeit eines verweichlichten Geschmackes hatte er einen Schatz von unermeßlichem Reichthum zu wahren. In denselben Formen, in welchen die Musik sich nur noch als gefällige Kunst zeigen sollte, hatte er die Wahrsagung der innersten Tonweltschau zu verkündigen. So gleicht er zu jeder Zeit einem wahrhaft Besessenen; denn von ihm gilt, was Schopenhauer vom Musiker überhaupt sagt: dieser spreche die höchste Weisheit aus in einer Sprache, die seine Vernunft nicht verstehe.

Der „Vernunft“ seiner Kunst begegnete er nur in dem Geiste, welcher den formellen Aufbau ihres äußeren Gerüstes ausgebildet hatte. Das war denn eine gar dürftige Vernunft, die aus diesem architektonischen Periodengerüste zu ihm sprach, wenn er vernahm, wie selbst die großen Meister seiner Jugendzeit darin mit banaler Wiederholung von Phrasen und Floskeln, mit den genau eingetheilten Gegensätzen von Stark und Sanft, mit den vorschriftlich rezipirten gravitätischen Einleitungen von so und so vielen Takten, durch die unerläßliche Pforte von so und so vielen Halbschlüssen zu der selig-

machenden lärmenden Schlußcadenz sich bewegten. Das war die Vernunft, welche die Opernarie construirt, die Anreihung der Opernpiècen an einander diktirt hatte, durch welche Haydn sein Genie an das Abzählen der Perlen seines Rosenkranzes fesselte. Denn mit Palestrina's Musik war auch die Religion aus der Kirche geschwunden, wogegen nun der künstliche Formalismus der jesuitischen Praxis die Religion, wie zugleich die Musik, contreformirte. So verdeckt der gleiche jesuitische Baustyl der zwei letzten Jahrhunderte dem sinnvollen Beschauer das ehrwürdig edle Rom; so verweichlichte und versüßlichte sich die glorreiche italienische Malerei; so entstand, unter der gleichen Anleitung, die „classische" französische Poësie, in deren geisttödtenden Gesetzen wir eine recht sprechende Analogie mit den Gesetzen der Konstruktion der Opernarie und der Sonate auffinden können.

Wir wissen, daß der „über den Bergen" so sehr gefürchtete und gehaßte „deutsche Geist" es war, welcher überall, so auch auf dem Gebiete der Kunst, dieser künstlich geleiteten Verderbniß des europäischen Völkergeistes erlösend entgegentrat. Haben wir auf anderen Gebieten unsre Lessing, Göthe, Schiller u. a. als unsre Erretter von dem Verkommen in jener Verderbniß gefeiert, so gilt es nun heute an diesem Musiker Beethoven nachzuweisen, daß durch ihn, da er denn in der reinsten Sprache aller Völker redete, der deutsche Geist den Menschengeist von tiefer Schmach erlöste. Denn, indem er die zur bloßen gefälligen Kunst herabgesetzte Musik aus ihrem eigensten Wesen zu der Höhe ihres erhabenen Berufes erhob, hat er uns das Verständniß derjenigen Kunst erschlossen, aus welcher die Welt jedem Bewußtsein so bestimmt sich erklärt, als die tiefste Philosophie sie nur dem begriffskundigen Denker erklären könnte. Und hierin einzig liegt das Verhältniß des großen Beethoven zur deutschen Nation begründet, welches wir uns nun auch in den unsrer Kenntniß vorliegenden besonderen Zügen seines Lebens und Schaffens näher zu verdeutlichen suchen wollen.

Darüber, wie sich das künstlerische Verfahren zu dem Konstruiren

nach Vernunftbegriffen verhält, kann nichts einen belehrenderen Aufschluß geben, als ein getreues Auffassen des Verfahrens, welchem Beethoven in der Entfaltung seines musikalischen Genius' folgte. Ein Verfahren aus Vernunft wäre es gewesen, wenn er mit Bewußtsein die vorgefundenen äußeren Formen der Musik umgeändert, oder gar umgestoßen hätte; hiervon treffen wir aber nie auf eine Spur. Gewiß hat es nie einen weniger über seine Kunst nachdenkenden Künstler gegeben, als Beethoven. Dagegen zeigt uns die schon erwähnte rauhe Heftigkeit seines menschlichen Wesens, wie er den Bann, in welchem jene Formen seinen Genius hielten, fast so unmittelbar als jeden anderen Zwang der Konvention, mit dem Gefühl eines persönlichen Leidens empfand. Seine Reaktion hiergegen bestand aber einzig in der übermüthig freien, durch nichts, selbst durch jene Formen nicht zu hemmenden Entfaltung seines inneren Genius'. Nie änderte er grundsätzlich eine der vorgefundenen Formen der Instrumentalmusik; in seinen letzten Sonaten, Quartetten, Symphonien u. s. w. ist die gleiche Struktur wie in seinen ersten unverkennbar nachzuweisen. Nun aber vergleiche man diese Werke miteinander; man halte z. B. die achte Symphonie in F-dur zu der zweiten in D und staune über die völlig neue Welt, welche uns dort in der fast ganz gleichen Form entgegentritt!

Hier zeigt sich denn wieder die Eigenthümlichkeit der deutschen Natur, welche so innerlich tief und reich begabt ist, daß sie jeder Form ihr Wesen einzuprägen weiß, indem sie diese von innen neu umbildet, und dadurch von der Nöthigung zu ihrem äußerlichen Umsturz bewahrt wird. So ist der Deutsche nicht revolutionär, sondern reformatorisch; und so erhält er sich endlich auch für die Kundgebung seines inneren Wesens einen Reichthum von Formen, wie keine andere Nation. Dieser tief innere Quell scheint eben dem Franzosen versiecht zu sein, weshalb er, durch die äußere Form seiner Zustände im Staat wie in der Kunst beängstigt, sich sofort zu ihrer gänzlichen Zerstörung wenden zu müssen glaubt, gewissermaaßen in der An-

nahme, die neue behaglichere Form müsse dann ganz von selbst sich bilden lassen. So geht seine Auflehnung sonderbarer Weise immer nur gegen sein eigenes Naturell, welches sich nicht tiefer zeigt, als es in jener beängstigenden Form sich bereits ausspricht. Dagegen hat es der Entwickelung des deutschen Geistes nichts geschadet, daß unsre poetische Litteratur des Mittelalters sich aus der Uebertragung französischer Rittergedichte ernährte: die innere Tiefe eines Wolfram von Eschenbach bildete aus demselben Stoffe, der in der Urform uns als bloßes Curiosum aufbewahrt ist, ewige Typen der Poesie. So nahmen wir die classische Form der römischen und griechischen Kultur zu uns auf, bildeten ihre Sprache, ihre Verse nach, wußten uns die antike Anschauung anzueignen, aber nur indem wir unsren eigenen innersten Geist in ihnen aussprachen. So auch überkamen wir die Musik mit allen ihren Formen von den Italienern, und was wir in diese einbildeten, das haben wir nun in den unbegreiflichen Werken des Beethoven'schen Genius' vor uns.

Diese Werke selbst erklären zu wollen, würde ein thörigtes Unternehmen sein. Indem wir sie uns ihrer Reihenfolge nach vorführen, haben wir mit immer gesteigerter Deutlichkeit die Durchdringung der musikalischen Form von dem Genius der Musik wahrzunehmen. Es ist, als ob wir in den Werken seiner Vorgänger das gemalte Transparentbild bei Tagesscheine gesehen, und hier in Zeichnung und Farbe ein offenbar mit dem Werk des ächten Malers gar nicht zu vergleichendes, einer durchaus niedrigeren Kunstart angehöriges, deßhalb auch von den rechten Kunstbekennern von oben herab angesehenes, Pseudokunstwerk vor uns gehabt hätten: dieses war zur Ausschmückung von Festen, bei fürstlichen Tafeln, zur Unterhaltung üppiger Gesellschaften u. dergl. ausgestellt, und der Virtuos stellte seine Kunstfertigkeit als das zur Beleuchtung bestimmte Licht davor statt dahinter. Nun aber stellt Beethoven dieses Bild in das Schweigen der Nacht, zwischen die Welt der Erscheinung und die tief innere des Wesens aller Dinge, aus welcher er jetzt das Licht des Hell-

sichtigen hinter das Bild leitet: da lebt denn dieses in wundervoller Weise vor uns auf, und eine zweite Welt steht vor uns, von der uns auch das größte Meisterwerk eines Raphael keine Ahnung geben konnte.

Die Macht des Musikers ist hier nicht anders, als durch die Vorstellung des Zaubers zu fassen. Gewiß ist es ein bezauberter Zustand, in den wir gerathen, wenn wir bei der Anhörung eines ächten Beethoven'schen Tonwerkes in allen den Theilen des Musikstückes, in welchen wir bei nüchternen Sinnen nur eine Art von technischer Zweckmäßigkeit für die Aufstellung der Form erblicken können, jetzt eine geisterhafte Lebendigkeit, eine bald zartfühlige, bald erschreckende Regsamkeit, ein pulsirendes Schwingen, Freuen, Sehnen, Bangen, Klagen und Entzücktsein wahrnehmen, welches Alles wiederum nur aus dem tiefsten Grunde unsres eigenen Inneren sich in Bewegung zu setzen scheint. Denn das für die Kunstgeschichte so wichtige Moment in dem musikalischen Gestalten Beethoven's ist dieses, daß hier jedes technische Accidenz der Kunst, durch welches sich der Künstler zum Zwecke seiner Verständlichkeit in ein konventionelles Verhalten zu der Welt außer ihm setzt, selbst zur höchsten Bedeutung als unmittelbarer Erguß erhoben wird. Wie ich mich anderswo bereits ausdrückte, giebt es hier keine Zuthat, keine Einrahmung der Melodie mehr, sondern Alles wird Melodie, jede Stimme der Begleitung, jede rhythmische Note, ja selbst die Pause.

Da es ganz unmöglich ist, das eigentliche Wesen der Beethoven'schen Musik besprechen zu wollen, ohne sofort in den Ton der Verzückung zu verfallen, und wir bereits an der leitenden Hand des Philosophen uns über das wahre Wesen der Musik überhaupt (womit die Beethoven'sche Musik im Besonderen zu verstehen war) eingehender aufzuklären suchten, so wird, wollen wir von dem Unmöglichen abstehen, uns zunächst immer wieder der persönliche Beethoven zu fesseln haben, als der Focus der Lichtstrahlen der von ihm ausgehenden Wunderwelt. —

Prüfen wir nun, woher Beethoven diese Kraft gewann, oder vielmehr, da das Geheimniß der Naturbegabung uns verschleiert bleiben muß, und wir nur aus ihrer Wirkung das Vorhandensein dieser Kraft fraglos anzunehmen haben, suchen wir uns klar zu machen, durch welche Eigenthümlichkeit des persönlichen Charakters und durch welche moralischen Triebe desselben der große Musiker die Konzentration jener Kraft auf diese eine ungeheure Wirkung, welche seine künstlerische That ausmacht, ermöglichte. Wir ersahen, daß wir hierfür jede Annahme einer Vernunfterkenntniß, durch welche die Ausbildung seiner künstlerischen Triebe etwa geleitet worden wäre, ausschließen müssen. Dagegen werden wir uns lediglich an die männliche Kraft seines Charakters zu halten haben, dessen Einfluß auf die Entfaltung des inneren Genius' des Meisters wir zuvor schon alsbald zu berühren hatten.

Wir brachten hier sofort Beethoven mit Haydn und Mozart in Vergleich. Betrachten wir das Leben dieser Beiden, so ergiebt sich, wenn wir diese wieder gegen sich zusammenhalten, ein Uebergang von Haydn durch Mozart zu Beethoven, zunächst in der Richtung der äußeren Bestimmungen des Lebens. Haydn war und blieb ein fürstlicher Bedienter, der für die Unterhaltung seines glanzliebenden Herrn als Musiker zu sorgen hatte; temporäre Unterbrechungen, wie seine Besuche in London, änderten im Charakter der Ausübung seiner Kunst wenig, denn gerade dort auch war er immer nur der vornehmen Herrn empfohlene und von diesen bezahlte Musiker. Submiß und devot, blieb ihm der Frieden eines wohlwollenden, heiteren Gemüthes bis in ein hohes Alter ungetrübt; nur das Auge, welches uns aus seinem Portrait anblickt, ist von einer sanften Melancholie erfüllt. — Mozart's Leben war dagegen ein unausgesetzter Kampf für eine friedlich gesicherte Existenz, wie sie gerade ihm so eigenthümlich erschwert bleiben sollte. Als Kind von halb Europa geliebkos't, findet er als Jüngling jede Befriedigung seiner lebhaft erregten Neigungen bis zur lästigsten Bedrückung erschwert, um von dem Ein-

tritte in das Mannesalter an elend einem frühen Tode entgegenzu-siechen. Ihm ward sofort der Musikdienst bei einem fürstlichen Herrn unerträglich: er sucht sich vom Beifall des größeren Publikums zu ernähren, giebt Konzerte und Akademien; das flüchtig Gewonnene wird der Lebenslust geopfert. Verlangte Haydn's Fürst stets bereite neue Unterhaltung, so mußte Mozart nicht minder von Tag zu Tag für etwas Neues sorgen, um das Publikum anzuziehen; Flüchtigkeit in der Konzeption und in der Ausführung nach angeeigneter Routine, wird ein Haupt-Erklärungsgrund für den Charakter ihrer Werke. Seine wahrhaft edlen Meisterwerke schrieb Haydn erst als Greis, im Genusse eines auch durch auswärtigen Ruhm gesicherten Behagens. Nie gelangte aber Mozart zu diesem: seine schönsten Werke sind zwischen dem Uebermuthe des Augenblicks und der Angst der nächsten Stunde entworfen. So stand ihm immer nur wieder eine reichliche fürstliche Bedienstung als ersehnte Vermittlerin eines dem künstlerischen Produziren günstigeren Lebens vor der Seele. Was ihm sein Kaiser vorenthält, bietet ihm ein König von Preußen: er bleibt „seinem Kaiser“ treu, und verkommt dafür im Elend.

Hätte Beethoven nach kalter Vernunftüberlegung seine Lebenswahl getroffen, sie hätte ihn im Hinblick auf seine beiden großen Vorgänger nicht sicherer führen können, als ihn hierbei in Wahrheit der naive Ausdruck seines angeborenen Charakters bestimmte. Es ist erstaunlich zu sehen, wie hier Alles durch den kräftigen Instinkt der Natnr entschieden wurde. Ganz deutlich spricht dieser in Beethoven's Zurückscheuen vor einer Lebenstendenz, wie derjenigen Haydn's. Ein Blick auf den jungen Beethoven genügte wohl auch, um jeden Fürsten von dem Gedanken abzubringen, diesen zu seinem Kapellmeister zu machen. Merkwürdiger zeigt sich dagegen die Complexion seiner Charakter-Eigenthümlichkeiten in denjenigen Zügen desselben, welche ihn vor einem Schicksale, wie dem Mozart's, bewahrten. Gleich diesem völlig besitzlos in einer Welt ausgesetzt,

in welcher nur das Nützliche sich lohnt, das Schöne nur belohnt wird wenn es dem Genusse schmeichelt, das Erhabene aber durchaus ohne alle Erwiderung bleiben muß, fand Beethoven zuerst sich davon ausgeschlossen, durch das Schöne die Welt sich geneigt zu machen. Daß Schönheit und Weichlichkeit ihm für gleich gelten müßte, drückte seine physiognomische Constitution sofort mit hinreißender Prägnanz aus. Die Welt der Erscheinung hatte einen dürftigen Zugang zu ihm. Sein fast unheimlich stechendes Auge gewahrte in der Außenwelt nichts wie belästigende Störungen seiner inneren Welt, welche sich abzuhalten fast seinen einzigen Rapport mit dieser Welt ausmachte. So wird der Krampf zum Ausdrucke seines Gesichtes: der Krampf des Trotzes hält diese Nase, diesen Mund in der Spannung, welche nie zum Lächeln, sondern nur zum ungeheuren Lachen sich lösen kann. Galt es als physiologisches Axiom für hohe geistige Begabung, daß ein großes Gehirn in dünner zarter Hirnschale eingeschlossen sein soll, wie zur Erleichterung eines unmittelbaren Erkennens der Dinge außer uns; so sahen wir dagegen bei der vor mehreren Jahren stattgefundenen Besichtigung der Ueberreste des Todten, in Uebereinstimmung mit einer außerordentlichen Stärke des ganzen Knochenbaues, die Hirnschale von ganz ungewöhnlicher Dicke und Festigkeit. So schützte die Natur in ihm ein Gehirn von übermäßiger Zartheit, damit es nur nach innen blicken, und die Weltschau eines großen Herzens in ungestörter Ruhe üben könnte. Was diese furchtbar rüstige Kraft umschloß und bewahrte, war eine innere Welt von so lichter Zartheit, daß sie, schutzlos der rohen Betastung der Außenwelt preisgegeben, weich zerflossen und verduftet wäre, — wie der zarte Licht- und Liebesgenius Mozart's. —

Nun sage man sich, wie ein solches Wesen aus solch wuchtigem Gehäuse in die Welt blickte! — Gewiß konnten die inneren Willensaffekte dieses Menschen nie, oder nur undeutlich seine Auffassung der Außenwelt bestimmen; sie waren zu heftig, und zugleich zu zart, um an einer der Erscheinungen haften zu können, welche sein Blick nur

scheuer Hast, endlich mit jenem Mißtrauen des stets Unbefriedigten streifte. Hier fesselte ihn selbst nichts mit der flüchtigen Täuschung, welche noch Mozart aus seiner inneren Welt zur Sucht nach äußerem Genuß herauslocken konnte. Ein kindisches Behagen an den Zerstreuungen einer lebenslustigen großen Stadt konnte Beethoven kaum nur berühren, denn seine Willenstriebe waren viel zu stark, um in solch oberflächlich buntem Treiben auch nur die mindeste Sättigung finden zu können. Nährte sich hieraus namentlich seine Neigung zur Einsamkeit, so fiel diese wieder mit seiner Bestimmung zur Unabhängigkeit zusammen. Ein bewunderenswerth sicherer Instinkt leitete ihn gerade hierin, und ward zur hauptsächlichsten Triebfeder der Aeußerungen seines Charakters. Keine Vernunfterkenntniß hätte ihn dabei deutlicher anweisen können, als dieser unabweisliche Trieb seines Instinktes. Was Spinoza's Bewußtsein leitete, sich durch Gläserschleifen zu ernähren; was unseren Schopenhauer mit der, sein ganzes äußeres Leben, ja unerklärliche Züge seines Charakters bestimmenden Sorge, sein kleines Erbvermögen sich ungeschmälert zu erhalten, erfüllte, nämlich die Einsicht, daß die Wahrhaftigkeit jeder philosophischen Forschung durch eine Abhängigkeit von der Nöthigung zum Gelderwerb auf dem Wege wissenschaftlicher Arbeiten ernstlich gefährdet ist: dasselbe bestimmte Beethoven in seinem Trotze gegen die Welt, in seinem Hange zur Einsamkeit, wie in den fast rauhen Neigungen, die sich bei der Wahl seiner Lebensweise aussprachen.

Wirklich hatte sich auch Beethoven durch den Ertrag seiner musikalischen Arbeiten seinen Lebensunterhalt zu gewinnen. Wenn ihn nun aber nichts reizte, seiner Lebensweise ein anmuthiges Behagen zu sichern, so ergab sich ihm hieraus eine mindere Nöthigung sowohl zum schnellen, oberflächlichen Arbeiten, als auch zu Zugeständnissen an einen Geschmack, dem nur durch das Gefällige beizukommen war. Je mehr er so den Zusammenhang mit der Außenwelt verlor, desto klarsichtiger wendete sich sein Blick seiner inneren Welt zu. Je ver-

trauter er sich hier in der Verwaltung seines inneren Reichthums fühlt, desto bewußter stellt er nun seine Forderungen nach außen, und verlangt von seinen Gönnern wirklich, daß sie ihn nicht mehr seine Arbeiten bezahlen, sondern dafür sorgen sollen, daß er überhaupt, unbekümmert um alle Welt, für sich arbeiten könne. Wirklich geschah es zum ersten Male im Leben eines Musikers, daß einige wohlwollende Hochgestellte sich dazu verpflichteten, Beethoven in dem verlangten Sinne unabhängig zu erhalten. An einem ähnlichen Wendepunkte seines Lebens angelangt, war Mozart, zu früh erschöpft, zu Grunde gegangen. Die große ihm erwiesene Wohlthat, wenn sie sich auch nicht in ununterbrochener Dauer und ungeschmälert erhielt, begründete doch die eigenthümliche Harmonie, die sich in des Meisters, wenn auch noch so seltsam gestalteten Leben fortan kundthat. Er fühlte sich als Sieger, und wußte, daß er der Welt nur als freier Mann anzugehören habe. Diese mußte sich ihn gefallen lassen, wie er war. Seine hochadeligen Gönner behandelte er als Despot, und nichts war von ihm zu erhalten, als wozu und wann er Lust hatte.

Aber nie und zu nichts hatte er Lust, als was ihn nun immer und einzig einnahm: das Spiel des Zauberers mit den Gestaltungen seiner inneren Welt. Denn die äußere erlosch ihm nun ganz, nicht etwa weil Erblindung ihn ihres Anblickes beraubte, sondern weil *Taubheit* sie endlich seinem Ohre ferne hielt. Das Gehör war das einzige Organ, durch welches die äußere Welt noch störend zu ihm drang: für sein Auge war sie längst erstorben. Was *sah* der entzückte Träumer, wenn er durch die buntdurchwimmelten Straßen Wien's wandelte, und offenen Auges vor sich hinstarrte, einzig vom Wachen seiner inneren Tonwelt belebt? — Das Entstehen und Zunehmen seines Gehörleidens peinigte ihn furchtbar, und stimmte ihn zu tiefer Melancholie: über die eingetretene völlige Taubheit, namentlich über den Verlust der Fähigkeit musikalischen Vorträgen zu lauschen, vernehmen wir keine erheblichen Klagen von ihm; nur der

Lebensverkehr war ihm erschwert, der an sich keinen Reiz für ihn hatte, und dem er nun immer entschiedener auswich.

Ein gehörloser Musiker! — Ist ein erblindeter Maler zu denken?

Aber den erblindeten Seher kennen wir. Dem Teiresias, dem die Welt der Erscheinung sich verschlossen, und der dafür nun mit dem inneren Auge den Grund aller Erscheinung gewahrt, — ihm gleicht jetzt der ertäubte Musiker, der ungestört vom Geräusche des Lebens nun einzig noch den Harmonien seines Inneren lauscht, aus seiner Tiefe nur einzig noch zu jener Welt spricht, die ihm — nichts mehr zu sagen hat. So ist der Genius von jedem Außer-sich befreit, ganz bei sich und in sich. Wer Beethoven damals mit dem Blicke des Teiresias gesehen hätte, welches Wunder müßte sich dem erschlossen haben: eine unter Menschen wandelnde Welt, — das An-sich der Welt als wandelnder Mensch! —

Und nun erleuchtete sich des Musikers Auge von innen. Jetzt warf er den Blick auch auf die Erscheinung, die, durch sein inneres Licht beschienen, in wundervollem Reflexe sich wieder seinem Inneren mittheilte. Jetzt spricht wiederum nur das Wesen der Dinge zu ihm, und zeigt ihm diese in dem ruhigen Lichte der Schönheit. Jetzt versteht er den Wald, den Bach, die Wiese, den blauen Aether, die heitre Menge, das liebende Paar, den Gesang der Vögel, den Zug der Wolken, das Brausen des Sturmes, die Wonne der selig bewegten Ruhe. Da durchdringt all sein Sehen und Gestalten diese wunderbare Heiterkeit, die erst durch ihn der Musik zu eigen geworden ist. Selbst die Klage, so innig ureigen allem Tönen, beschwichtigt sich zum Lächeln: die Welt gewinnt ihre Kindesunschuld wieder. „Mit mir seid heute im Paradiese“ — wer hörte sich dieses Erlöserwort nicht zugerufen, wenn er der „Pastoral-Symphonie lauschte?

Jetzt wächst diese Kraft des Gestaltens des Unbegreiflichen, Niegesehenen, Nieerfahrenen, welches durch sie aber zur unmittelbarsten Erfahrung von ersichtlichster Begreiflichkeit wird. Die Freude an

der Ausübung dieser Kraft wird zum Humor: aller Schmerz des Daseins bricht sich an diesem ungeheuren Behagen des Spieles mit ihm; der Weltenschöpfer Brahma lacht über sich selbst, da er die Täuschung über sich selbst erkennt; die wiedergewonnene Unschuld spielt scherzend mit dem Stachel der gesühnten Schuld, das befreite Gewissen neckt sich mit seiner ausgestandenen Qual.

Nie hat eine Kunst der Welt etwas so Heiteres geschaffen, als diese Symphonien in A-dur und F-dur, mit allen ihnen so innig verwandten Tonwerken des Meisters aus dieser göttlichen Zeit seiner völligen Taubheit. Die Wirkung hiervon auf den Hörer ist eben diese Befreiung von aller Schuld, wie die Nachwirkung das Gefühl des verscherzten Paradieses ist, mit welchem wir uns wieder der Welt der Erscheinung zukehren. So predigen diese wundervollen Werke Reue und Buße im tiefsten Sinne einer göttlichen Offenbarung.

Hier ist einzig der ästhethische Begriff des Erhabenen anzuwenden: denn eben die Wirkung des Heiteren geht hier sofort über alle Befriedigung durch das Schöne weit hinaus. Jeder Trotz der erkenntnißstolzen Vernunft bricht sich hier sofort an dem Zauber der Ueberwältigung unsrer ganzen Natur; die Erkenntniß flieht mit dem Bekenntniß ihres Irrthumes, und die ungeheure Freude dieses Bekenntnisses ist es, in welcher wir aus tiefster Seele aufjauchzen, so ernsthaft auch die gänzlich gefesselte Miene des Zuhörers sein Erstaunen über die Unfähigkeit unsres Sehens und Denkens gegenüber dieser wahrhaftigsten Welt uns verräth. —

Was konnte von dem menschlichen Wesen des weltentrückten Genius' der Beachtung der Welt noch übrig bleiben? Was konnte das Auge des begegnenden Weltmenschen an ihm noch gewahren? Gewiß nur Mißverständliches, wie er selbst nur durch Mißverständniß mit dieser Welt verkehrte, über welche er, vermöge seiner naiven Großherzigkeit, in einem steten Widerspruche mit sich selbst lag, der immer nur wieder auf dem erhabensten Boden der Kunst sich harmonisch ausgleichen konnte. Denn soweit seine Vernunft die Welt

zu begreifen suchte, fühlte sein Gemüth sich zunächst durch die Ansichten des Optimismus beruhigt, wie er in den schwärmerischen Humanitäts-Tendenzen des vorigen Jahrhunderts zu einer Gemeinannahme der bürgerlich religiösen Welt ausgebildet worden war. Jeden gemüthlichen Zweifel, der ihm aus den Erfahrungen des Lebens gegen die Richtigkeit dieser Lehre aufstieß, bekämpfte er mit ostensibler Dokumentirung religiöser Grundmaximen. Sein Innerstes sagte ihm: die Liebe ist Gott; und so dekretirte er auch: Gott ist die Liebe. Nur was mit Emphase an diese Dogmen anstreifte, erhielt aus unsren Dichtern seinen Beifall; fesselte ihn der „Faust" stets gewaltig, so war ihm Klopstock und mancher flachere Humanitäts-Sänger doch eigentlich besonders ehrwürdig. Seine Moral war von strengster bürgerlicher Ausschließlichkeit; eine frivole Stimmung brachte ihn zu Schäumen. Gewiß bot er so selbst dem aufmerksamsten Umgange keinen einzigen Zug von Geistreichigkeit dar, und Göthe mag, trotz Bettina's seelenvollen Phantasien über Beethoven, in seinen Unterhaltungen mit ihm wohl seine herzliche Noth gehabt haben. Aber wie er, ohne alles Bedürfniß des Luxus, sparsam, ja oft bis zur Geizigkeit sorgsam sein Einkommen bewachte, so drückt sich, wie in diesem Zuge, auch in seiner streng religiösen Moralität der sicherste Instinkt aus, durch dessen Kraft er sein Edelstes, die Freiheit seines Genius', gegen die unterjochende Beeinflussung der ihn umgebenden Welt bewahrte.

Er lebte in Wien, und kannte nur Wien: dies sagt genug.

Der Oestreicher, der nach der Ausrottung jeder Spur des deutschen Protestantismus in der Schule romanischer Jesuiten auferzogen worden war, hatte selbst den richtigen Accent für seine Sprache verloren, welche ihm jetzt, wie die klassischen Namen der antiken Welt, nur noch in undeutscher Verwelschung vorgesprochen wurde. Deutscher Geist, deutsche Art und Sitte, wurden ihm aus Lehrbüchern spanischer und italienischer Abkunft erklärt; auf dem Boden einer gefälschten Geschichte, einer gefälschten Wissenschaft, einer gefälschten

Religion, war eine von der Natur heiter und frohmüthig angelegte Bevölkerung zu jenem Skeptizismus erzogen worden, welcher, da vor Allem das Haften am Wahren, Aechten und Freien untergraben werden sollte, als wirkliche Frivolität sich zu erkennen geben mußte.

Dies war nun derselbe Geist, der auch der einzigen in Oestreich gepflegten Kunst, der Musik, die Ausbildung und in Wahrheit erniedrigende Tendenz zugeführt hatte, denen wir zuvor bereits unser Urtheil zuwendeten. Wir sahen, wie Beethoven durch die mächtige Anlage seiner Natur sich gegen diese Tendenz wahrte, und erkennen nun die ganz gleiche Kraft in ihm auch mächtig zur Abwehr einer frivolen Lebens- und Geistestendenz wirken. Katholisch getauft und erzogen, lebte durch solche Gesinnung der ganze Geist des deutschen Protestantismus in ihm. Und dieser leitete ihn auch als Künstler wiederum auf dem Wege, auf welchem er auf den einzigen Genossen seiner Kunst treffen sollte, dem er ehrfurchtsvoll sich neigen, den er als Offenbarung des tiefsten Geheimnisses seiner eigenen Natur in sich aufnehmen konnte. Galt Haydn als der Lehrer des Jünglings, so ward der große Sebastian Bach für das mächtig sich entfaltende Kunstleben des Mannes sein Führer.

Bach's Wunderwerk ward ihm zur Bibel seines Glaubens; in ihm las er, und vergaß darüber die Welt des Klanges, die er nun nicht mehr vernahm. Da stand es geschrieben, das Räthselwort seines tief innersten Traumes, das einst der arme Leipziger Cantor als ewiges Symbol der neuen, anderen Welt aufgeschrieben hatte. Das waren dieselben räthselhaft verschlungenen Linien und wunderbar krausen Zeichen, in welchen dem großen Albrecht Dürer das Geheimniß der vom Lichte beschienenen Welt und ihrer Gestalten aufgegangen war, das Zauberbuch des Nekromanten, der das Licht des Makrokosmos über den Mikrokosmos hinleuchten läßt. Was nur das Auge des deutschen Geistes erschauen, nur sein Ohr vernehmen konnte, was ihn aus innerstem Gewahrwerden zu der unwiderstehlichen Protestation gegen alles ihm auferlegte äußere Wesen trieb,

das las nun Beethoven klar und deutlich in seinem allerheiligsten Buche, und — ward selbst ein Heiliger. —

Wie aber konnte gerade dieser Heilige wiederum für das Leben sich zu seiner eigenen Heiligkeit verhalten, da er wohl erleuchtet war „die tiefste Weisheit auszusprechen, aber in einer Sprache, welche seine Vernunft nicht verstand?" Mußte nicht sein Verkehr mit der Welt nur den Zustand des aus tiefstem Schlafe Erwachten ausdrücken, der auf den beseligenden Traum seines Inneren sich zu erinnern beschwerlich sich abmüht? Einen ähnlichen Zustand dürfen wir bei dem religiösen Heiligen annehmen, wenn er, vom unerläßlichsten Lebensbedürfnisse angetrieben, sich in irgend welcher Annäherung den Verrichtungen des gemeinen Lebens wieder zuwendet: nur daß dieser in der Noth des Lebens selbst deutlich die Sühne für ein sündiges Dasein erkennt, uud in deren geduldiger Ertragung sogar mit Begeisterung das Mittel der Erlösung ergreift, wogegen jener heilige Seher den Sinn der Buße einfach als Qual auffaßt, und seine Daseins-Schuld eben nur als Leidender abträgt. Der Irrthum des Optimisten rächt sich nun durch Verstärkung dieser Leiden und seiner Empfindlichkeit dagegen. Jede ihm begegnende Gefühllosigkeit, jeder Zug von Selbstsucht oder Härte, den er stets und immer wieder wahrnimmt, empört ihn als eine unbegreifliche Verderbniß der, mit religiösem Glauben in seiner Annahme festgehaltenen, ursprünglichen Güte des Menschen. So fällt er aus dem Paradiese seiner inneren Harmonie immer in die Hölle des furchtbar disharmonischen Daseins zurück, welches er wiederum nur als Künstler endlich harmonisch sich aufzulösen weiß.

Wollen wir uns das Bild eines Lebenstages unsres Heiligen vorführen, so dürfte eines jener wunderbaren Tonstücke des Meisters selbst uns das beste Gegenbild dazu an die Hand geben, wobei wir, um uns selbst nicht zu täuschen, immer nur das Verfahren festhalten müßten, mit welchem wir das Phänomen des Traumes analogisch, nicht aber mit diesem es identifizirend, auf die Entstehung der Musik

als Kunst anwendeten. Ich wähle also, um solch einen ächt Beethoven'schen Lebenstag aus seinen innersten Vorgängen uns damit zu verdeutlichen, das große Cis-moll-Quartett: was bei der Anhörung desselben uns schwer gelingen würde, weil wir dann jeden bestimmten Vergleich sofort fahren zu lassen uns genöthigt fühlen und nur die unmittelbare Offenbarung aus einer anderen Welt vernehmen, ermöglicht sich uns aber doch wohl bis zu einem gewissen Grade, wenn wir diese Tondichtung uns blos in der Erinnerung vorführen. Selbst hierbei muß ich aber wiederum der Phantasie des Lesers allein es überlassen, das Bild in seinen näheren einzelnen Zügen selbst zu beleben, weshalb ich ihr nur mit einem ganz allgemeinen Schema zu Hilfe komme.

Das einleitende längere Adagio, wohl das Schwermüthigste, was je in Tönen ausgesagt worden ist, möchte ich mit dem Erwachen am Morgen des Tages bezeichnen, „der in seinem langen Lauf nicht einen Wunsch erfüllen soll, nicht einen!" Doch zugleich ist es ein Bußgebet, eine Berathung mit Gott im Glauben an das ewig Gute. — Das nach innen gewendete Auge erblickt da auch die nur ihm erkenntliche tröstliche Erscheinung (Allegro $^6/_8$), in welcher das Verlangen zum wehmüthig holden Spiele mit sich selbst wird: das innerste Traumbild wird in einer lieblichsten Erinnerung wach. Und nun ist es, als ob (mit dem überleitenden kurzen Allegro moderato) der Meister, seiner Kunst bewußt, sich zu seiner Zauberarbeit zurecht setzte; die wiederbelebte Kraft dieses ihm eigenen Zaubers übt er nun (Andante $^2/_4$) an dem Festbannen einer anmuthsvollen Gestalt, um an ihr, dem seligen Zeugnisse innigster Unschuld, in stets neuer, unerhörter Veränderung durch die Strahlenbrechungen des ewigen Lichtes, welches er darauf fallen läßt, sich rastlos zu entzücken. — Wir glauben nun den tief aus sich Beglückten den unsäglich erheiterten Blick auf die Außenwelt richten zu sehen (Presto $^2/_2$): da steht sie wieder vor ihm, wie in der Pastoral-Symphonie; Alles wird ihm von seinem inneren Glücke beleuchtet; es ist als lausche er dem eige-

nen Tönen der Erscheinungen, die luftig und wiederum derb, im rhythmischen Tanze sich vor ihm bewegen. Er schaut dem Leben zu, und scheint sich (kurzes Adagio $^3/_4$) zu besinnen, wie er es anfinge, diesem Leben selbst zum Tanze aufzuspielen: ein kurzes, aber trübes Nachsinnen, als versenke er sich in den tiefen Traum seiner Seele. Ein Blick hat ihm wieder das Innere der Welt gezeigt: er erwacht, und streicht nun in die Saiten zu einem Tanzaufspiele, wie es die Welt noch nie gehört (Allegro finale.) Das ist der Tanz der Welt selbst: wilde Lust, schmerzliche Klage, Liebesentzücken, höchste Wonne, Jammer, Rasen, Wollust und Leid; da zuckt es wie Blitze, Wetter grollen: und über Allem der ungeheure Spielmann, der Alles zwingt und bannt, stolz und sicher vom Wirbel zum Strudel, zum Abgrund geleitet; — er lächelt über sich selbst, da ihm dieses Zaubern doch nur ein Spiel war. — So winkt ihm die Nacht. Sein Tag ist vollbracht. —

Es ist nicht möglich, den Menschen Beethoven für irgend eine Betrachtung fest zu halten, ohne sofort wieder den wunderbaren Musiker Beethoven zu seiner Erklärung heranzuziehen.

Wir ersahen, wie seine instinktive Lebenstendenz mit der Tendenz der Emanzipation seiner Kunst zusammenfiel; wie er selbst kein Diener des Luxus sein konnte, so mußte auch seine Musik von allen Merkmalen der Unterordnung unter einen frivolen Geschmack befreit werden. Wie des weiteren nun wiederum sein religiös optimistischer Glaube Hand in Hand mit einer instinktiven Tendenz der Erweiterung der Sphäre seiner Kunst ging, davon haben wir ein Zeugniß von erhabenster Naivetät in seiner neunten Symphonie mit Chören, deren Genesis wir hier näher betrachen müssen, um uns den wundervollen Zusammenhang der bezeichneten Grundtendenzen der Natur unsres Heiligen klar zu machen. —

Derselbe Trieb, der Beethoven's Vernunfterkenntniß leitete, den guten Menschen sich zu construiren, führte ihn in der Herstellung der Melodie dieses guten Menschen. Der Melodie, welche unter der Verwendung der Kunstmusiker ihre Unschuld verloren hatte,

wollte er diese reinste Unschuld wiedergeben. Man rufe sich die italienische Opernmelodie des vorigen Jahrhunderts zurück, um zu erkennen, welch gänzlich nur der Mode und ihren Zwecken dienendes Wesen dieses sonderbar nichtige Ton-Gespenst war: durch sie und ihre Verwendung war eben die Musik so tief erniedrigt worden, daß der lüsterne Geschmack von ihr immer nur etwas Neues verlangte, weil die Melodie von gestern heute nicht mehr anzuhören war. Von dieser Melodie lebte aber auch zunächst unsre Instrumentalmusik, deren Verwendung für die Zwecke eines keineswegs edlen gesellschaftlichen Lebens wir oben uns bereits vorführten.

Hier war es nun Haydn, der alsbald zur derben und gemüthlichen Volkstanzweise griff, die er oft leicht erkenntlich selbst den ihm zunächst liegenden ungarischen Bauerntänzen entnahm; er blieb hiermit in einer niederen, vom engeren Lokal-Charakter stark bestimmten Sphäre. Aus welcher Sphäre war nun aber diese Naturmelodie zu entnehmen, wenn sie einen edleren, ewigen Charakter tragen sollte? Denn auch diese Haydn'sche Bauerntanzweise fesselte mehr als pikante Sonderbarkeit, keineswegs aber als für alle Zeiten giltiger, rein-menschlicher Kunsttypus. Unmöglich war sie aber aus den höheren Sphären unserer Gesellschaft zu entnehmen, denn dort eben herrschte die verzärtelte, verschnörkelte, von jeder Schuld behaftete Melodie des Opernsängers und Balletttänzers. Auch Beethoven ging Haydn's Weg; nur verwendete er die Volkstanzweise nicht mehr zur Unterhaltung an einer fürstlichen Speisetafel, sondern er spielte sie in einem idealen Sinne dem Volke selbst auf. Bald ist es eine schottische, bald eine russische, eine altfranzösische Volksweise, in welcher er den erträumten Adel der Unschuld erkannte, und der er huldigend seine ganze Kunst zu Füßen legte. Mit einem ungarischen Bauerntanze spielte er (im Schlußsatze seiner A-dur Symphonie) aber der ganzen Natur auf, so daß, wer diese darnach tanzen sehen könnte, im ungeheuren Kreiswirbel einen neuen Planeten vor seinen Augen entstehen zu sehen glauben müßte.

Aber es galt den Urtypus der Unschuld, den idealen „guten Menschen" seines Glaubens zu finden, um ihn mit seinem „Gott ist die Liebe" zu vermählen. Fast könnte man den Meister schon in seiner „Sinfonia eroica" auf dieser Spur erkennen: das ungemein einfache Thema des letzten Satzes derselben, welches er zu Verarbeitungen auch anderswo wieder benützte, schien ihm als Grundgerüste hierzu dienen zu sollen; was er an ihm von hinreißendem Melos aufbaut, gehört aber noch zu sehr dem, von ihm so eigenthümlich entwickelten und erweiterten, sentimentalen Mozartischen Cantabile an, um als eine Errungenschaft in dem von uns gemeinten Sinne zu gelten. — Deutlicher zeigt sich die Spur in dem jubelreichen Schlußsatze der C-moll-Symphonie, wo uns die einfache, fast nur auf Tonica und Dominante, in der Naturscala der Hörner und Trompeten daherschreitende Marschweise um so mehr durch ihre große Naivetät anspricht, als die vorangehende Symphonie jetzt nur als eine spannende Vorbereitung auf sie erscheint, wie das bald vom Sturm, bald von zarten Windeswehen bewegte Gewölk, aus welchem nun die Sonne mit mächtigen Strahlen hervorbricht.

Zugleich (wir schalten hier diese scheinbare Abschweifung als von wichtigem Bezug auf den Gegenstand unsrer Untersuchung ein) fesselt uns aber diese C-moll-Symphonie als eine der selteneren Konzeptionen des Meisters, in welchen schmerzlich erregte Leidenschaftlichkeit, als anfänglicher Grundton, auf der Stufenleiter des Trostes, der Erhebung, bis zum Ausbruch siegesbewußter Freude sich aufschwingt. Hier betritt das lyrische Pathos fast schon den Boden einer idealen Dramatik im bestimmteren Sinne, und, wie es zweifelhaft dünken dürfte, ob auf diesem Wege die musikalische Konzeption nicht bereits in ihrer Reinheit getrübt werden möchte, weil sie zur Herbeiziehung von Vorstellungen verleiten müßte, welche an sich dem Geiste der Musik durchaus fremd erscheinen, so ist andererseits wiederum nicht zu verkennen, daß der Meister keineswegs durch eine abirrende ästhetische Spekulation, sondern lediglich durch einen dem

eigensten Gebiete der Musik entkeimten, durchaus idealen Instinkt hierin geleitet wurde. Dieser fiel, wie wir dieß am Ausgangspunkte dieser letzten Untersuchung zeigten, mit dem Bestreben zusammen, den Glauben an die ursprüngliche Güte der menschlichen Natur gegen alle, dem bloßen Anschein zuzuweisenden Einsprüche der Lebenserfahrung, für das Bewußtsein zu retten, oder vielleicht auch wieder zu gewinnen. Die fast durchgängig dem Geiste der erhabensten Heiterkeit entsprungenen Konzeptionen des Meisters gehörten, wie wir dieß oben ersahen, vorzüglich der Periode jener seligen Vereinsamung an, welche nach dem Eintritt seiner völligen Taubheit ihn der Welt des Leidens gänzlich entrückt zu haben schien. Vielleicht haben wir nun nicht nöthig, auf die wiederum eintretende schmerzlichere Stimmung in einzelnen wichtigsten Konzeptionen Beethoven's die Annahme des Verfalles jener inneren Heiterkeit zu gründen, da wir ganz gewiß fehlen würden, wenn wir glauben wollten, der Künstler könne überhaupt anders als bei tief innerer Seelenheiterkeit konzipiren. Die in der Konzeption sich ausdrückende Stimmung muß daher der Idee der Welt selbst angehören, welche der Künstler erfaßt und im Kunstwerke verdeutlicht. Da wir nun aber mit Bestimmtheit annahmen, daß in der Musik sich selbst die Idee der Welt offenbare, so ist der konzipirende Musiker vor Allem in dieser Idee mit enthalten, und was er ausspricht ist nicht seine Ansicht von der Welt, sondern die Welt selbst, in welcher Schmerz und Freude, Wohl und Wehe wechseln. Auch der bewußte Zweifel des M e n s c h e n Beethoven war in dieser Welt enthalten, und so spricht er unmittelbar, keineswegs als Objekt der Reflexion aus ihm, wenn er uns die Welt etwa so zum Ausdruck bringt, wie in seiner neunten Symphonie, deren erster Satz uns allerdings die Idee der Welt in ihrem grauenvollsten Lichte zeigt. Unverkennbar waltet aber andrerseits gerade in diesem Werke der überlegt ordnende Wille seines Schöpfers; wir begegnen seinem Ausdrucke unmittelbar, als er dem Rasen der, nach jeder Beschwichtigung immer wiederkehrenden Verzweiflung, wie mit dem Angstrufe

des aus furchtbarem Traume Erwachenden das wirklich gesprochene Wort zuruft, dessen idealer Sinn kein anderer ist, als: „der Mensch ist doch gut!"

Von je hat es nicht nur der Kritik, sondern auch dem unbefangenen Gefühle Anstoß gegeben, den Meister hier plötzlich aus der Musik gewisser Maaßen herausfallen, gleichsam aus dem von ihm selbst gezogenen Zauberkreis heraustreten zu sehen, um somit an ein von der musikalischen Konzeption völlig verschiedenes Vorstellungsvermögen zu appeliren. In Wahrheit gleicht dieser unerhörte künstlerische Vorgang dem jähen Erwachen aus dem Traume; wir empfinden aber zugleich die wohlthätige Einwirkung hiervon auf den durch den Traum auf das Aeußerste Geängstigten; denn nie hatte zuvor uns ein Musiker die Qual der Welt so grauenvoll endlos erleben lassen. So war es denn wirklich ein Verzweiflungs-Sprung, mit dem der göttlich naive, nur von seinem Zauber erfüllte Meister in die neue Lichtwelt eintrat, aus deren Boden ihm die lange gesuchte göttlich süße, unschuldsreine Menschenmelodie entgegenblühte.

Auch mit dem soeben bezeichneten ordnenden Willen, der ihn zu dieser Melodie führte, sehen wir somit den Meister unentwegt in der Musik, als der Idee der Welt, enthalten; denn in Wahrheit ist es nicht der Sinn des Wortes, welcher uns beim Eintritte der menschlichen Stimme einnimmt, sondern der Charakter dieser menschlichen Stimme selbst. Auch die in Schiller's Versen ausgesprochenen Gedanken sind es nicht, welche uns fortan beschäftigen, sondern der trauliche Klang des Chorgesanges, an welchem wir selbst einzustimmen uns aufgefordert fühlen, um, wie in den großen Passionsmusiken S. Bach's es wirklich mit dem Eintritte des Chorales geschah, als Gemeinde an dem idealen Gottesdienste selbst mit theilzunehmen. Ganz ersichtlich ist es, daß namentlich der eigentlichen Hauptmelodie die Worte Schiller's, sogar mit wenigem Geschick, nothdürftig erst unterlegt sind; denn ganz für sich, nur von Instrumenten vorgetragen, hat diese Melodie zuerst sich in voller Breite vor uns ent-

wickelt, und uns dort mit der namenlosen Rührung der Freude an dem gewonnenem Paradiese erfüllt.

Nie hat die höchste Kunst etwas künstlerisch Einfacheres hervorgebracht als diese Weise, deren kindliche Unschuld, wenn wir zuerst das Thema im gleichförmigsten Flüstern von den Baßinstrumenten des Saitenorchesters im Unisono vernehmen, uns wie mit heiligen Schauern anweht. Sie wird nun der Cantus firmus, der Choral der neuen Gemeinde, um welchen, wie um den Kirchen-Choral S. Bach's, die hinzutretenden harmonischen Stimmen sich kontrapunktisch gruppiren: nichts gleicht der holden Innigkeit, zu welcher jede neu hinzutretende Stimme diese Urweise reinster Unschuld belebt, bis jeder Schmuck, jede Pracht der gesteigerten Empfindung an ihr und in ihr sich vereinigt, wie die athmende Welt um ein endlich geoffenbartes Dogma reinster Liebe. —

Ueberblicken wir den kunstgeschichtlichen Fortschritt, welchen die Musik durch Beethoven gethan hat, so können wir ihn bündig als den Gewinn einer Fähigkeit bezeichnen, welche man ihr vorher absprechen zu müssen vermeinte: sie ist vermöge dieser Befähigung weit über das Gebiet des ästhetisch Schönen in die Sphäre des durchaus Erhabenen getreten, in welcher sie von jeder Beengung durch traditionelle oder konventionelle Formen, vermöge vollster Durchdringung und Belebung dieser Formen mit dem eigensten Geiste der Musik, befreit ist. Und dieser Gewinn zeigt sich sofort für jedes menschliche Gemüth durch den der Hauptform aller Musik, der Melodie, von Beethoven verliehenen Charakter, als welcher jetzt die höchste Natureinfachheit wiedergewonnen ist, als der Born, aus welchem die Melodie zu jeder Zeit und bei jedem Bedürfnisse sich erneuert, und bis zur höchsten, reichsten Mannigfaltigkeit sich ernährt. Und dieses dürfen wir unter dem einen, Allen verständlichen Begriff fassen: die Melodie ist durch Beethoven von dem Einfluße der Mode und des wechselnden Geschmackes emanzipirt, zum ewig giltigen, rein menschlichen Typus erhoben worden. Beethoven's Musik wird zu jeder

Zeit verstanden werden, während die Musik seiner Vorgänger größtentheils nur unter Vermittelung kunstgeschichtlicher Reflexion uns verständlich bleiben wird. —

Aber noch ein anderer Fortschritt wird auf dem Wege, auf welchem Beethoven die entscheidend wichtige Veredelung der Melodie erzielte, ersichtlich, nämlich die neue Bedeutung, welche jetzt die Vokalmusik in ihrem Verhältniß zur reinen Instrumentalmusik erhält.

Diese Bedeutung war der bisherigen gemischten Vokal- und Instrumentalmusik fremd. Diese, welche wir bisher zunächst in den kirchlichen Kompositionen antreffen, dürfen wir fürs erste unbedenklich als eine verdorbene Vokalmusik ansehen, insofern das Orchester hier nur als Verstärkung oder auch Begleitung der Gesangstimmen verwendet ist. Des großen S. Bach's Kirchenkompositionen sind nur durch den Gesangschor zu verstehen, nur daß dieser selbst hier bereits mit der Freiheit und Beweglichkeit eines Instrumental-Orchesters behandelt wird, welche die Herbeiziehung desselben zur Verstärkung und Unterstützung jenes ganz von selbst eingab. Dieser Vermischung zur Seite treffen wir dann, bei immer größerem Verfalle des Geistes der Kirchenmusik, auf die Einmischung des italienischen Operngesanges mit Begleitung des Orchesters nach den zu verschiedenen Zeiten beliebten Manieren. Beethoven's Genius war es vorbehalten, den aus diesen Mischungen sich bildenden Kunstkomplex rein im Sinne eines Orchesters von gesteigerter Fähigkeit zu verwenden. In seiner großen Missa solemnis haben wir ein rein symphonisches Werk des ächtesten Beethoven'schen Geistes vor uns. Die Gesangstimmen sind hier ganz in dem Sinne wie menschliche Instrumente behandelt, welchen Schopenhauer diesen sehr richtig auch nur zugesprochen wissen wollte: der ihnen untergelegte Text wird von uns, gerade in diesen großen Kirchenkompositionen, nicht seiner begrifflichen Bedeutung nach aufgefaßt, sondern er dient, im Sinne des musikalischen Kunstwerkes, lediglich als Material für den Stimmgesang, und verhält

sich nur deswegen nicht störend zu unsrer musikalisch bestimmten Empfindung, weil er uns keineswegs Vernunftvorstellungen anregt, sondern, wie dieß auch sein kirchlicher Charakter bedingt, uns nur mit dem Eindrucke wohlbekannter symbolischer Glaubensformeln berührt.

Durch die Erfahrung, daß eine Musik nichts von ihrem Charakter verliert, wenn ihr auch sehr verschiedenartige Texte untergelegt werden, erhellt sich andrerseits nun das Verhältniß der Musik zur Dichtkunst als ein durchaus illusorisches: denn es bestätigt sich, daß, wenn zu einer Musik gesungen wird, nicht der poetische Gedanke, den man namentlich bei Chorgesängen nicht einmal verständlich artikulirt vernimmt, sondern höchstens Das von ihm aufgefaßt wird, was er im Musiker als Musik und zu Musik anregte. Eine Vereinigung der Musik und der Dichtkunst muß daher stets zu einer solchen Geringstellung der letzteren ausschlagen, daß es nur wieder zu verwundern ist, wenn wir sehen, wie namentlich auch unsre großen deutschen Dichter das Problem einer Vereinigung der beiden Künste stets von neuem erwogen, oder gar versuchten. Sie wurden hierbei ersichtlich von der Wirkung der Musik in der Oper geleitet: und allerdings schien hier einzig das Feld zu liegen, auf welchem es zu einer Lösung des Problems führen mußte. Mögen sich nun die Erwartungen unsrer Dichter einerseits mehr auf die formelle Abgemessenheit ihrer Struktur, andrerseits mehr auf die tief anregende gemüthliche Wirkung der Musik bezogen haben, immer bleibt es ersichtlich, daß es ihnen nur in den Sinn kommen konnte, der hier dargeboten scheinenden mächtigen Hilfsmittel sich zu bedienen, um der dichterischen Absicht einen sowohl präziseren, als tiefer dringenden Ausdruck zu geben. Es mochte sie bedünken, daß die Musik ihnen gern diesen Dienst leisten würde, wenn sie ihr an der Stelle des trivialen Opernsüjets und Operntextes eine ernstlich gemeinte dichterische Konzeption zuführten. Was sie immer wieder von ernstlichen Versuchen in dieser Richtung abhielt, mag wohl ein unklarer, aber

richtig geleiteter Zweifel daran gewesen sein, ob die Dichtung, als solche, in ihrem Zusammenwirken mit der Musik überhaupt noch beachtet werde. Bei genauem Besinnen durfte es ihnen nicht entgehen, daß in der Oper außer der Musik nur der scenische Vorgang, nicht aber der ihn erklärende dichterische Gedanke, die Aufmerksamkeit in Anspruch nahm, und daß die Oper recht eigentlich nur das Zuhören oder Zusehen abwechselnd auf sich lenkte. Daß weder für das eine noch für das andere Rezeptionsvermögen eine vollkommene ästhetische Befriedigung zu gewinnen war, erklärt sich offenbar daraus, daß, wie ich oben dieß bereits bezeichnete, die Opernmusik nicht zu der, der Musik einzig entsprechenden Andacht umstimmte, in welcher das Gesicht derart depotenzirt wird, daß das Auge die Gegenstände nicht mehr mit der gewohnten Intensität wahrnimmt; wogegen wir eben finden mußten, daß wir hier, von der Musik nur oberflächlich berührt, durch sie mehr aufgeregt als von ihr erfüllt, nun auch etwas zu sehen verlangten, — keineswegs aber etwa zu denken; denn hierfür waren wir, eben durch dieses Widerspiel des Unterhaltungsverlangens, in Folge einer im tiefsten Grunde nur gegen die Langeweile ankämpfende Zerstreuung, gänzlich der Fähigkeit beraubt worden.

Wir haben uns nun durch die vorangehenden Betrachtungen mit der besonderen Natur Beethoven's genügend vertraut gemacht, um den Meister in seinem Verhalten zur Oper sofort zu verstehen, wenn er auf das allerentschiedenste ablehnte, je einen Operntext von frivoler Tendenz komponiren zu wollen. Ballet, Aufzüge, Feuerwerk, wollüstige Liebesintriguen u. s. w., dazu eine Musik zu machen, das wies er mit Entsetzen von sich. Seine Musik mußte eine ganze, hochherzig leidenschaftliche Handlung vollständig durchdringen können. Welcher Dichter sollte ihm hierzu die Hand zu bieten vermögen? Ein einmalig angetretener Versuch brachte ihn mit einer dramatischen Situation in Berührung, die wenigstens nichts von der gehaßten Frivolität an sich hatte, und außerdem durch die Verherrlichung der

weiblichen Treue dem leitenden Humanitätsdogma des Meisters gut entsprach. Und doch umschloß dieses Opernsujet so vieles der Musik Fremde, ihr Unassimilirbare, daß eigentlich nur die große Ouvertüre zu Leonore uns wirklich deutlich macht, wie Beethoven das Drama verstanden haben wollte. Wer wird dieses hinreißende Tonstück anhören, ohne nicht von der Ueberzeugung erfüllt zu werden, daß die Musik auch das vollkommenste Drama in sich schließe? Was ist die dramatische Handlung des Textes der Oper „Leonore" anderes, als eine fast widerwärtige Abschwächung des in der Ouvertüre erlebten Drama's, etwa wie ein langweilig erläuternder Kommentar von Gervinus zu einer Scene des Shakespeare?

Diese hier jedem Gefühle sich aufdrängende Wahrnehmung kann uns aber zur vollkommen klaren Erkenntniß werden, wenn wir auf die philosophische Erklärung der Musik selbst zurückgehen.

Die Musik, welche nicht die in den Erscheinungen der Welt enthaltenen Ideen darstellt, dagegen selbst eine, und zwar eine umfassende Idee der Welt ist, schließt das Drama ganz von selbst in sich, da das Drama wiederum selbst die einzige der Musik adäquate Idee der Welt ausdrückt. Das Drama überragt ganz in der Weise die Schranken der Dichtkunst, wie die Musik die jeder anderen, namentlich aber der bildenden Kunst, dadurch daß seine Wirkung einzig im Erhabenen liegt. Wie das Drama die menschlichen Charaktere nicht schildert, sondern diese unmittelbar sich selbst darstellen läßt, so giebt uns eine Musik in ihren Motiven den Charakter aller Erscheinungen der Welt nach ihrem innersten An-sich. Die Bewegung, Gestaltung und Veränderung dieser Motive sind analogisch nicht nur einzig dem Drama verwandt, sondern das die Idee darstellende Drama kann in Wahrheit einzig nur durch jene so sich bewegenden, gestaltenden und sich verändernden Motive der Musik vollkommen klar verstanden werden. Wir dürften somit nicht irren, wenn wir in der Musik die aprioristische Befähigung des Menschen zur Gestaltung des Drama's überhaupt erkennen wollten. Wie wir die Welt der

Erscheinungen uns durch die Anwendung der Gesetze des Raumes und der Zeit konstruiren, welche in unsrem Gehirne aprioristisch vorgebildet sind, so würde diese wiederum bewußte Darstellung der Idee der Welt im Drama durch jene inneren Gesetze der Musik vorgebildet sein, welche im Dramatiker eben so unbewußt sich geltend machten, wie jene ebenfalls unbewußt in Anwendung gebrachten Gesetze der Causalität für die Apperzeption der Welt der Erscheinungen.

Die Ahnung hiervon war es eben, was unsere großen deutschen Dichter einnahm; und vielleicht sprachen sie in dieser Ahnung zugleich den geheimnißvollen Grund der nach anderen Annahmen bestehenden Unerklärlichkeit Shakespeare's aus. Dieser ungeheure Dramatiker war wirklich nach keiner Analogie mit irgend welchem Dichter zu begreifen, weshalb auch ein ästhetisches Urtheil über ihn noch gänzlich unbegründet geblieben ist. Seine Dramen erscheinen als ein so unmittelbares Abbild der Welt, daß die künstlerische Vermittelung in der Darstellung der Idee ihnen gar nicht anzumerken, und namentlich nicht kritisch nachzuweisen ist, weshalb sie, als Produkte eines übermenschlichen Genie's angestaunt, unsren großen Dichtern, fast in derselben Weise wie Naturwunder, zum Studium für das Auffinden der Gesetze ihrer Erzeugung wurden.

Wie weit Shakespeare über den eigentlichen Dichter erhaben war, drückt sich bei der ungemeinen Wahrhaftigkeit jedes Zuges seiner Darstellungen oft schroff genug aus, wenn der Poët, wie z. B. in der Scene des Streites zwischen Brutus und Cassius (im Julius Cäsar), geradeswegs als ein albernes Wesen behandelt wird; wogegen wir den vermeintlichen „Dichter" Shakespeare nirgends antreffen als im eigensten Charakter der Gestalten selbst, die in seinen Dramen sich vor uns bewegen. — Völlig unvergleichlich blieb daher Shakespeare, bis der deutsche Genius ein nur im Vergleiche mit ihm analogisch zu erklärendes Wesen in Beethoven hervorbrachte. — Fassen wir den Komplex der Shakespeare'schen Gestaltenwelt, mit der ungemeinen Prägnanz der in ihr enthaltenen und sich berührenden

Charaktere, zu einem Gesammteindruck auf unsre innerste Empfindung zusammen, und halten wir zu diesem den gleichen Komplex der Beethoven'schen Motivenwelt mit ihrer unabwehrbaren Eindringlichkeit und Bestimmtheit, so müssen wir inne werden, daß die eine dieser Welten die andere vollkommen deckt, so daß jede in der anderen enthalten ist, wenngleich sie in durchaus verschiedenen Sphären sich zu bewegen scheinen.

Um diese Vorstellung uns zu erleichtern, führen wir uns in der Ouvertüre zu Coriolan das Beispiel vor, in welchem Beethoven und Shakespeare an dem gleichen Stoffe sich berühren. Sammeln wir uns in der Erinnerung an den Eindruck, welchen die Gestalt des Coriolan in Shakespeare's Drama auf uns machte, und halten wir hierbei für's Erste von dem Detail der komplizirten Handlung nur dasjenige fest, was uns einzig wegen seiner Beziehung zu dem Hauptcharakter eindrucksvoll verbleiben konnte, so werden wir aus allem Gewirre die eine Gestalt des trotzigen Coriolan, im Konflikt mit seiner innersten Stimme, welche wiederum aus der eigenen Mutter lauter und eindringlicher zu seinem Stolze spricht, hervorragen sehen, und als dramatische Entwickelung einzig die Ueberwältigung des Stolzes durch jene Stimme, die Brechung des Trotzes einer über das Maaß kräftigen Natur festhalten. Beethoven wählt für sein Drama einzig diese beiden Hauptmotive, welche bestimmter als alle Darlegung durch Begriffe das innerste Wesen jener beiden Charaktere uns empfinden läßt. Verfolgen wir nun andächtig die aus der einzigen Entgegenstellung dieser Motive sich entwickelnde, gänzlich nur ihrem musikalischen Charakter angehörende Bewegung, und lassen wiederum das rein musikalische Detail, welches die Abstufungen, Berührungen, Entfernungen und Steigerungen dieser Motive in sich schließt, auf uns wirken, so verfolgen wir zugleich ein Drama, welches in seinem eigenthümlichen Ausdrucke wiederum alles Das enthält, was im vorgeführten Werke des Bühnendichters als komplizirte Handlung und Reibung auch geringerer Charaktere unsre

Theilnahme in Anspruch nahm. Was uns dort als unmittelbar vorgeführte, von uns fast mit erlebte Handlung ergriff, erfassen wir hier als den innersten Kern dieser Handlung; denn diese wurde dort durch die gleich Naturmächten wirkenden Charaktere so bestimmt, wie hier durch die in diesen Charakteren wirkenden, im innersten Wesen identischen Motive des Musikers. Nur daß in jener Sphäre jene, in dieser Sphäre diese Gesetze der Ausdehnung und Bewegung walten.

Wenn wir die Musik die Offenbarung des innersten Traumbildes vom Wesen der Welt nannten, so dürfte uns Shakespeare als der im Wachen fortträumende Beethoven gelten. Was ihre beiden Sphären auseinander hält, sind die formellen Bedingungen der in ihnen giltigen Gesetze der Apperzeption. Die vollendetste Kunstform müßte demnach von dem Grenzpunkte aus sich bilden, auf welchem jene Gesetze sich zu berühren vermöchten. Was nun Shakespeare so unbegreiflich, wie unvergleichlich macht, ist, daß die Formen des Drama's, welche noch die Schauspiele des großen Calderon bis zur konventionellen Sprödigkeit, als recht eigentliche Künstlerwerke bestimmten, von ihm so lebenvoll durchdrungen wurden, daß sie uns wie von der Natur völlig hinweggedrängt erscheinen: wir glauben nicht mehr künstlich gebildete, sondern wirkliche Menschen vor uns zu sehen; wogegen sie wiederum uns so wunderbar fern abstehen, daß wir eine reale Berührung mit ihnen für so unmöglich halten müssen, als wenn wir Geistererscheinungen vor uns hätten. — Wenn nun Beethoven gerade auch in seinem Verhalten zu den formalen Gesetzen seiner Kunst, und in der befreienden Durchdringung derselben, Shakespeare ganz gleich steht, so dürften wir den angedeuteten Grenz- oder Uebergangspunkt der beiden bezeichneten Sphären am deutlichsten zu bezeichnen hoffen, wenn wir noch einmal unsren Philosophen uns zum unmittelbaren Führer nehmen, und zwar indem wir auf den Zielpunkt seiner hypothetischen Traumtheorie, die Erklärung der Geistererscheinungen zurückgehen.

Es käme hierbei zunächst nicht auf die metaphysische, sondern auf

die physiologische Erklärung des sogenannten „zweiten Gesichtes" an. Dort ward das Traumorgan als in dem Theile des Gehirnes fungirend gedacht, welcher durch Eindrücke des mit seinen inneren Angelegenheiten im tiefen Schlafe beschäftigten Organismus in analoger Weise angeregt werde, wie der, jetzt vollkommen ruhende, nach außen gewandte, mit den Sinnesorganen unmittelbar verbundene Theil des Gehirnes, durch im Wachen empfangene Eindrücke der äußeren Welt angeregt wird. Die vermöge dieses inneren Organs konzipirte Traummittheilung konnte nur durch einen zweiten, dem Erwachen unmittelbar vorausgehenden Traum überliefert werden, welcher den wahrhaftigen Inhalt des ersten nur in allegorischer Form vermitteln konnte, weil hier, beim vorbereiteten und endlich vor sich gehenden vollen Erwachen des Gehirnes nach außen, bereits die Formen der Erkenntniß der Erscheinungswelt, nach Raum und Zeit, in Anwendung gebracht werden mußten, und somit ein, den gemeinen Erfahrungen des Lebens durchaus verwandtes Bild zu konstruiren war. — Wir verglichen nun das Werk des Musikers dem Gesicht der hellsehend gewordenen Somnambule, als das von ihr erschaute, und nun im erregtesten Zustande des Hellsehens auch nach außen verkündete, unmittelbare Abbild des innersten Wahrtraumes, und fanden den Kanal zu dieser seiner Mittheilung auf dem Wege der Entstehung und Bildung der Klangwelt auf. — Zu diesem, hier analogisch angezogenen, physiologischen Phänomene der somnambulen Hellsichtigkeit halten wir nun das andere des Geistersehens, und verwenden hierbei wiederum die hypothetische Erklärung Schopenhauer's, wonach dieses ein bei wachem Gehirn eintretendes Hellsehen sei; nämlich, es gehe dieses in Folge einer Depotenzirung des wachen Gesichtes vor sich, dessen jetzt umflortes Sehen der innere Drang zu einer Mittheilung an das dem Wachen unmittelbar nahe Bewußtsein benutze, um ihm die im innersten Wahrtraume erschienene Gestalt deutlich vor sich zu zeigen. Diese so aus dem Innern vor das Auge projizirte Gestalt gehört in keiner Weise der realen Welt

der Erscheinung an; dennoch lebt sie vor dem Geisterseher mit all den Merkmalen eines wirklichen Wesens. Zu diesem, nur in außerordentlichen und seltenen Fällen dem inneren Willen gelingenden Projiziren des nur von ihm erschauten Bildes vor die Augen des Wachenden, halten wir nun das Werk Shakespeare's, um ihn uns als den Geisterseher und Geisterbanner zu erklären, der die Gestalten der Menschen aller Zeiten aus seiner innersten Anschauung sich und uns so vor das wache Auge zu stellen weiß, daß sie wirklich vor uns zu leben scheinen.

Sobald wir uns nun dieser Analogie mit ihren vollsten Consequenzen bemächtigen, dürfen wir Beethoven, den wir den hellsehenden Somnambulen verglichen, als den wirkenden Untergrund des Geister sehenden Shakespeare bezeichnen: was Beethoven's Melodien hervorbringt, projizirt auch die Shakespeare'schen Geistergestalten; und Beide werden sich gemeinschaftlich zu einem und demselben Wesen durchdringen, wenn wir den Musiker, indem er in die Klangwelt hervortritt, zugleich in die Lichtwelt eintreten lassen. Dieß geschähe analog dem physiologischen Vorgange, welcher einerseits Grund der Geistersichtigkeit wird, andrerseits die somnambule Hellsichtigkeit hervorbringt, und bei welchem anzunehmen ist, daß eine innere Anregung das Gehirn in umgekehrter Weise, als beim Wachen es der äußere Eindruck thut, von innen nach außen durchdringt, wo sie endlich auf die Sinnesorgane trifft, und diese bestimmt nach außen das zu gewahren, was als Objekt aus dem Innern hervorgedrungen ist. Nun bestätigten wir aber die unleugbare Thatsache, daß beim innigen Anhören einer Musik das Gesicht in der Weise depotenzirt werde, daß es die Gegenstände nicht mehr intensiv wahrnähme: somit wäre dieß der durch die innerste Traumwelt angeregte Zustand, welcher, als Depotenzirung des Gesichtes, die Erscheinung der Geistergestalt ermöglichte.

Wir können diese hypothetische Erklärung eines anderweitig unerklärlichen physiologischen Vorganges von verschiedenen Seiten her für die Erklärung des uns jetzt vorliegenden künstlerischen Problems anwenden, um zu dem gleichen Ergebniß zu gelangen. Die

Geistergestalten Shakespeare's würden durch das völlige Wachwerden des inneren Musikorganes zum Ertönen gebracht werden, oder auch: Beethoven's Motive würden das depotenzirte Gesicht zum deutlichen Gewahren jener Gestalten begeistern, in welchen verkörpert diese jetzt vor unsrem hellsichtig gewordenen Auge sich bewegten. In dem einen wie dem andern der an sich wesentlich identischen Fälle müßte die ungeheure Kraft, welche hier, gegen die Ordnung der Naturgesetze, in dem angegebenen Sinne der Erscheinungsbildung von innen nach außen sich bewegte, aus einer tiefsten Noth sich erzeugen, und es würde diese Noth wahrscheinlich dieselbe sein, welche im gemeinen Lebensvorgange den Angstschrei des aus dem bedrängenden Traumgesicht des tiefen Schlafes plötzlich Erwachenden hervorbringt; nur daß hier, im außerordentlichen, ungeheuren, das Leben des Genius' der Menschheit gestaltenden Falle, die Noth dem Erwachen in einer neuen, durch dieses Erwachen einzig offen zu legenden Welt hellsten Erkennens und höchster Befähigung zuführt.

Dieses Erwachen aus tiefster Noth erleben wir aber bei jenem merkwürdigen, der gemeinen ästhetischen Kritik so anstößig gebliebenen Uebersprunge der Instrumentalmusik in die Vokalmusik, von dessen Erklärung bei der Besprechung der neunten Symphonie Beethoven's wir zu dieser weit ausgreifenden Untersuchung ausgingen. Was wir hierbei empfinden, ist ein gewisses Uebermaß, eine gewaltsame Nöthigung zur Entladung nach außen, durchaus vergleichbar dem Drange nach Erwachen aus einem tief beängstigenden Traum; und das Bedeutsame für den Kunstgenius der Menschheit ist, daß dieser Drang hier eine künstlerische That hervorrief, durch welche diesem Genius ein neues Vermögen, die Befähigung zur Erzeugung des höchsten Kunstwerkes zugeführt ist.

Auf dieses Kunstwerk haben wir in dem Sinne zu schließen, daß es das vollendetste Drama, somit ein weit über das Werk der eigentlichen Dichtkunst hinausliegendes sein muß. Hierauf dürfen wir schließen, die wir die Identität des Shakespeare'schen und des

Beethoven'schen Drama's erkannten, von welchem wir andrerseits anzunehmen haben, daß es sich zur „Oper" verhalte, wie ein Shakespeare'sches Stück zu einem Litteratur-Drama, und eine Beethoven'sche Symphonie zu einer Opernmusik.

Daß Beethoven im Verlaufe seiner neunten Symphonie einfach zur förmlichen Chor-Cantate mit Orchester zurückkehrt, hat uns in der Beurtheilung jenes merkwürdigen Uebersprunges aus der Instrumental- in die Vokalmusik nicht zu beirren; die Bedeutung dieses choralen Theiles der Symphonie haben wir zuvor ermessen, und diese als dem eigensten Felde der Musik angehörig erkannt: in ihm liegt, außer jener eingänglich behandelten Veredelung der Melodie, nichts formell Unerhörtes für uns vor; es ist eine Cantate mit Textworten, zu denen die Musik in kein anderes Verhältniß tritt, als zu jedem anderen Gesangstext. Wir wissen, daß nicht die Verse des Textdichters, und wären es die Göthe's und Schiller's, die Musik bestimmen können; dieß vermag allein das Drama, und zwar nicht das dramatische Gedicht, sondern das wirklich vor unsren Augen sich bewegende Drama, als sichtbar gewordenes Gegenbild der Musik, wo dann das Wort und die Rede einzig der Handlung, nicht aber dem dichterischen Gedanken mehr angehören.

Nicht also das Werk Beethoven's, sondern jene in ihm enthaltene unerhörte künstlerische That des Musikers haben wir hier als den Höhepunkt der Entfaltung seines Genius' fest zu halten, indem wir erklären, daß das ganz von dieser That belebte und gebildete Kunstwerk auch die vollendetste Kunstform bieten müßte, nämlich diejenige Form, in welcher, wie für das Drama, so besonders auch für die Musik, jede Konventionalität vollständig aufgehoben sein würde. Dieß wäre dann zugleich auch die einzige, dem in unsrem großen Beethoven so kräftig individualisirten deutschen Geiste durchaus entsprechende, von ihm erschaffene rein-menschliche, und doch ihm original angehörige, neue Kunstform, welche bis jetzt der neueren Welt, im Vergleich zur antiken Welt, noch fehlt.

Es wird demjenigen, der sich zu den hier von mir ausgesprochenen Ansichten im Betreff der Beethoven'schen Musik bestimmen lassen sollte, nicht zu ersparen sein, für phantastisch und überschwenglich gehalten zu werden; und zwar wird ihm dieser Vorwurf nicht nur von unsren heutigen gebildeten und ungebildeten Musikern, welche das von uns gemeinte Traumgesicht der Musik meistens nur unter der Gestalt des Traumes Zettel's im Sommernachtstraum erfahren haben, gemacht werden, sondern namentlich auch von unsren Litteraturpoeten und selbst bildenden Künstlern, insoweit diese sich überhaupt um Fragen, welche ganz von ihrer Sphäre abzuführen scheinen, bekümmern. Leicht müßten wir uns aber dazu entschließen, jenen Vorwurf, selbst wenn er recht geringschätzig, ja mit einem auf Beleidigung berechneten Darüberhinwegsehen uns ausgedrückt würde, ruhig zu ertragen; denn es leuchtet uns ein, daß zunächst Jene gar nicht zu ersehen vermögen, was wir erkennen, wogegen sie im besten Falle genau nur soviel hiervon zu gewahren im Stande sind, als nöthig sein dürfte, um ihnen ihre eigene Unproduktivität erklärlich zu machen: daß sie vor dieser Erkenntniß aber zurückschrecken, muß wiederum uns nicht unverständlich sein.

Führen wir uns den Charakter unsrer jetzigen litterarischen und künstlerischen Oeffentlichkeit vor, so gewahren wir eine merkliche Wandelung, welche seit etwa einem Menschenalter hierin sich zugetragen hat. Es sieht hier Alles nicht nur wie Hoffnung, sondern sogar in einem solchen Grade wie Gewißheit aus, daß die große Periode der deutschen Wiedergeburt, mit ihren Göthe und Schiller, selbst mit einer, immerhin wohltemporirten, Geringschätzung angesehen wird. Dies war vor einem Menschenalter ziemlich anders: es gab sich damals der Charakter unsres Zeitalters unverhohlen für einen wesentlich kritischen aus; man bezeichnete den Zeitgeist als einen „papierenen", und glaubte selbst der bildenden Kunst nur noch in der Zusammenstellung und Verwendung überkommener Typen eine, allerdings

von jeder Originalität entkleidete, lediglich reproduzirende Wirksamkeit zusprechen zu dürfen. Wir müssen annehmen, daß man hierin um jene Zeit wahrhaftiger sah und ehrlicher sich aussprach, als dies heut' zu Tage der Fall ist. Wer daher noch jetzt, trotz des zuversichtlichen Gebahrens unserer Litteraten und litterarischen Bildner, Erbauer, und sonstiger mit dem öffentlichen Geiste verkehrender Künstler, der Meinung von damals sein sollte, mit dem dürften wir uns leichter zu verständigen hoffen, wenn wir die unvergleichliche Bedeutung, welche die Musik für unsre Kultur-Entwickelung gewonnen hat, in ihr rechtes Licht zu stellen unternehmen, wofür wir uns schließlich aus dem vorzüglichen Versenken in die innere Welt, wie sie unsre bisherige Untersuchung veranlaßte, einer Betrachtung der äußeren Welt zuwenden, in welcher wir leben, und unter deren Drucke jenes innere Wesen zu der ihm jetzt eigenen, nach außen reagirenden Kraft sich ermächtigte.

Um uns hierbei nicht etwa in einem weit gesponnenen kulturgeschichtlichen Irrgewebe zu verfangen, halten wir sofort einen charakteristischen Zug des öffentlichen Geistes der unmittelbaren Gegenwart fest. —

Während die deutschen Waffen siegreich nach dem Centrum der französischen Civilisation vordringen, regt sich bei uns plötzlich das Schamgefühl über unsre Abhängigkeit von dieser Civilisation, und tritt als Aufforderung zur Ablegung der Pariser Modetrachten vor die Oeffentlichkeit. Dem patriotischen Gefühle erscheint also endlich Das anstößig, was der ästhetische Schicklichkeits-Sinn der Nation so lange nicht nur ohne jede Protestation ertragen, sondern dem unser öffentlicher Geist sogar mit Hast und Eifer nachgestrebt hat. Was sagte in der That wohl dem Bildner ein Blick auf unsre Oeffentlichkeit, welche einerseits nur Stoff zu den Carricaturen unsrer Witzblätter darbot, während andrerseits wiederum unsre Poeten ungestört fortfuhren das „deutsche Weib" zu beglückwünschen? — Wir

meinen über diese so eigenthümlich komplizirte Erscheinung sei wohl kein Wort der Beleuchtung erst zu verlieren. — Vielleicht könnte sie aber als ein vorübergehendes Uebel angesehen werden: man könnte erwarten, das Blut unsrer Söhne, Brüder und Gatten, für den erhabensten Gedanken des deutschen Geistes auf den mörderischesten Schlachtfeldern der Geschichte vergossen, müßte unsren Töchtern, Schwestern und Frauen wenigstens die Wange mit Scham röthen, und plötzlich müßte eine edelste Noth ihnen den Stolz erwecken, ihren Männern nicht mehr als Carricaturen der lächerlichsten Art sich vorzustellen. Zur Ehre der deutschen Frauen wollen wir nun auch gern glauben, daß ein würdiges Gefühl in diesem Betreff sie bewege; und dennoch mußte wohl Jeder lächeln, wenn er von den ersten an sie gerichteten Aufforderungen, sich eine neue Tracht zuzulegen, Kenntniß nahm. Wer fühlte nicht, daß hier nur von einer neuen, und vermuthlich sehr ungeschickten Maskerade die Rede sein konnte? Denn es ist nicht eine zufällige Laune unsres öffentlichen Lebens, daß wir unter der Herrschaft der Mode stehen, ebenso wie es in der Geschichte der modernen Civilisation sehr wohl begründet ist, daß die Launen des Pariser Geschmackes uns die Gesetze der Mode dictiren. Wirklich ist der französische Geschmack, d. h. der Geist von Paris und Versailles, seit zweihundert Jahren das einzige produktive Ferment der europäischen Bildung gewesen; während der Geist keiner Nation mehr Kunsttypen zu bilden vermochte, produzirte der französische Geist wenigstens noch die äußere Form der Gesellschaft, und bis auf den heutigen Tag die Modetracht.

Mögen diese nun unwürdige Erscheinungen sein, so sind sie doch dem französischen Geiste original entsprechend; sie drücken ihn ganz so bestimmt und schnell erkenntlich aus, wie der Italiener der Renaissance, die Römer, die Griechen, die Aegypter und Assyrer in ihren Kunsttypen sich ausgedrückt haben; und durch nichts bezeigen uns die Franzosen mehr, daß sie das herrschende Volk der heutigen Civilisation sind, als dadurch, daß unsre Phantasie sogleich auf das

Lächerliche geräth, wenn wir uns imaginiren, uns bloß von ihrer Mode emanzipiren zu wollen. Wir erkennen sogleich, daß eine der französischen Mode gegenüber gestellte „deutsche Mode" etwas ganz Absurdes sein würde, und müssen, da sich doch wieder unser Gefühl gegen jene Herrschaft empört, schließlich einsehen, daß wir einem wahren Fluche verfallen sind, von welchem uns nur eine unendlich tief begründete Neugeburt erlösen könnte. Unser ganzes Grundwesen müßte sich nämlich der Art ändern, daß der Begriff der Mode selbst für die Gestaltung unseres äußeren Lebens gänzlich sinnlos zu werden hätte.

Darauf, worin diese Neugeburt bestehen müßte, hätten wir nun mit großer Vorsicht Schlüsse zu ziehen, wenn wir zuerst den Gründen des tiefen Verfalles des öffentlichen Kunstgeschmackes nachgeforscht. Da uns die Anwendung von Analogien schon für den Hauptgegenstand unsrer Untersuchungen mit einigem Glücke zu sonst schwierig zu erlangenden Aufschlüssen leitete, versuchen wir nochmals uns zunächst auf ein anscheinend abliegendes Gebiet der Betrachtung zu begeben, auf welchem wir aber jedenfalls eine Ergänzung unsrer Ansichten über den plastischen Charakter unsrer Oeffentlichkeit gewinnen dürften. —

Wollen wir uns ein wahres Paradies von Produktivität des menschlichen Geistes vorstellen, so haben wir uns in die Zeiten vor der Erfindung der Schrift und ihrer Aufzeichnung auf Pergament oder Papier zu versetzen. Wir müssen finden, daß hier das ganze Kulturleben geboren worden ist, welches jetzt nur noch als Gegenstand des Nachsinnens oder der zweckmäßigen Anwendung sich forterhält. Hier war denn auch die Poesie nichts anderes als wirkliche Erfindung von Mythen, d. h. von idealen Vorgängen, in welchen sich das menschliche Leben nach seinem verschiedenen Charakter mit objektiver Wirklichkeit, im Sinne von unmittelbaren Geistererscheinungen, abspiegelte. Die Befähigung hierzu sehen wir jedem edel gearteten Volke zu eigen, bis zu dem Zeitpunkte, wo der Gebrauch

der Schrift zu ihm gelangt. Von da ab schwindet ihm die poetische Kraft; die bisher wie im steten Natur-Entwickelungsprozeß lebendig sich gestaltende Sprache verfällt in den Krystallisationsprozeß und erstarrt; die Dichtkunst wird zur Kunst der Ausschmückung der alten, nun nicht mehr neu zu erfindenden Mythen, und endigt als Rhetorik und Dialektik. — Nun aber vergegenwärtigen wir uns den Uebersprung der Schrift zur Buchdruckerkunst. Aus dem kostbaren geschriebenen Buche las der Hausherr der Familie, den Gästen vor; nun jedoch liest Jeder selbst aus dem gedruckten Buche still für sich, und für die Leser schreibt jetzt der Schriftsteller. Man muß die religiösen Sekten der Reformationszeit, ihre Disputate und Traktätlein sich zurückrufen, um einen Einblick in das Wüthen des Wahnsinns zu gewinnen, welcher sich der vom Buchstaben besessenen Menschenköpfe bemächtigt hatte. Man kann annehmen, daß nur Luthers herrlicher Choral den gesunden Geist der Reformation rettete, weil er das Gemüth bestimmte, und die Buchstaben-Krankheit der Gehirne damit heilte. Aber noch konnte der Genius eines Volkes mit dem Buchdrucker sich verständigen, so kläglich ihm der Verkehr auch ankommen mochte; mit der Erfindung der Zeitungen, seit dem vollen Aufblühen des Journalwesens, mußte jedoch dieser gute Geist des Volkes sich gänzlich aus dem Leben zurückziehen. Denn jetzt herrschen nur noch Meinungen, und zwar „öffentliche"; diese sind für Geld zu haben, wie die öffentlichen Dirnen: wer eine Zeitung sich hält, hat, neben der Makulatur, noch ihre Meinung sich angeschafft; er braucht nicht mehr zu denken, noch zu sinnen; schwarz auf weiß ist bereits für ihn gedacht, was von Gott und der Welt zu halten sei. So sagt denn auch das Pariser Modejournal dem „deutschen Weibe", wie es sich zu kleiden hat; denn in solchen Dingen uns das Richtige sagen zu dürfen, dazu hat der Franzose sich ein volles Recht erworben, da er sich zum eigentlichen farbigen Illustrator unsrer Journal-Papier-Welt aufgeschwungen hat.

Halten wir zu der Umwandlung der poetischen Welt in eine

journal=litterarische Welt jetzt diejenige, welche die Welt als Form und Farbe erfahren hat, so treffen wir nämlich auf das ganz gleiche Ergebniß.

Wer wäre so anmaßend, von sich sagen zu wollen, daß er sich wirklich einen Begriff von der Größe und göttlichen Erhabenheit der plastischen Welt des griechischen Alterthums zu machen vermöge? Jeder Blick auf ein einziges Bruchstück ihrer uns erhaltenen Trümmer läßt uns mit Schauer empfinden, daß wir hier vor einem Leben stehen, zu dessen Beurtheilung wir auch noch nicht einmal den mindesten Maaßansatz finden können. Jene Welt hatte sich das Vorrecht erworben, selbst aus ihren Trümmern für alle Zeiten uns darüber zu belehren, wie der übrige Verlauf des Weltenlebens etwa noch erträglich zu gestalten wäre. Wir danken es den großen Italienern, diese Lehre uns neu belebt, und edelsinnig in unsre neuere Welt hinüber geleitet zu haben. Dieses mit so reicher Phantasie hochbegabte Volk sehen wir in der leidenschaftlichen Pflege jener Lehre sich völlig verzehren; nach einem wundervollen Jahrhunderte tritt es wie ein Traum aus der Geschichte, welche von nun an eines verwandt erscheinenden Volkes irrthümlich sich bemächtigt, wie um zu sehen, was aus diesem etwa für Form und Farbe der Welt zu ziehen sein möchte. Die italienische Kunst und Bildung suchte ein kluger Staatsmann und Kirchenfürst dem französischen Volksgeiste einzuimpfen, nachdem diesem Volke der protestantische Geist vollständig ausgetilgt war: seine edelsten Häupter hatte es fallen sehen, und was die Pariser Bluthochzeit verschont, war endlich noch sorgsam bis auf den letzten Stumpf ausgebrannt worden. Mit dem Reste der Nation ward nun „künstlerisch" verfahren; da ihr aber jede Phantasie abging oder ausgegangen war, wollte sich die Produktivität nirgends zeigen, und namentlich blieb sie unfähig eben ein Werk der Kunst zu schaffen. Besser gelang es, den Franzosen selbst zu einem künstlichen Menschen zu machen; die künstlerische Vorstellung, die seiner Phantasie nicht einging, konnte zu einer künstlichen Darstellung des ganzen

Menschen an sich selbst gemacht werden. Dies konnte sogar für antik gelten, nämlich wenn man annahm, daß der Mensch an sich selbst erst Künstler sein müsse, ehe er Kunstwerke hervorzubringen hätte. Ging nun ein angebeteter galanter König mit dem rechten Beispiel einer ungemein delikaten Haltung in Allem und Jedem voran, so war es leicht, auf der von ihm absteigenden Klimax durch die Hofherren hinab, endlich das ganze Volk zur Annahme der galanten Manieren zu bestimmen, in deren zur zweiten Natur artenden Pflege der Franzose sich in sofern endlich über den Italiener der Renaissance erhaben dünken mochte, als dieser nur Kunstwerke geschaffen, der Franzose dagegen selbst ein Kunstwerk geworden sei.

Man kann sagen, der Franzose ist das Produkt einer besonderen Kunst sich auszudrücken, sich zu bewegen und zu kleiden. Sein Gesetz hierfür ist der „Geschmack", — ein Wort, das von der niedrigsten Sinnesfunktion her auf eine geistige Tendenz hingeleitet worden ist; und mit diesem Geschmacke schmeckt er sich eben selbst, nämlich so, wie er sich zubereitet hat, als eine schmackhafte Sauce. Unstreitig hat er es hierin zur Virtuosität gebracht: er ist durch und durch „modern", und wenn er der ganzen civilisirten Welt sich so zur Nachahmung vorstellt, ist es nicht sein Fehler, wenn er ungeschickt nachgeahmt wird, wogegen es ihm vielmehr zur steten Schmeichelei gereicht, daß nur er in dem original ist, worin Andere ihm nachzuahmen sich bestimmt fühlen. — Dieser Mensch ist denn auch völlig „Journal"; ihm ist die bildende Kunst, wie nicht minder die Musik, ein Objekt des „Feuilleton". Die erstere hat er sich, als durchaus moderner Mensch, so zurecht gelegt, wie seine Kleidertracht, in welcher er rein nach dem Belieben der Neuheit, d. h. des stets bewegten Wechsels verfährt. Hier ist das Ameublement die Hauptsache; zu diesem construirt der Architekt das Gehäuse. Die Tendenz, nach welcher dieses früher geschah, war bis zur großen Revolution noch in dem Sinne original, daß sie dem Charakter der herrschenden Klasse der Gesellschaft sich in der Weise anschmiegte, wie die Kleidertracht den Leibern und die

Frisur den Köpfen derselben. Seitdem ist diese Tendenz in sofern in Verfall gerathen, als die vornehmeren Klassen sich schüchtern des Tonangebens in der Mode enthalten, und dagegen die Initiative hierfür den zur Bedeutung gelangten breiteren Schichten der Bevölkerung (wir fassen immer Paris in das Auge) überlassen haben. Hier ist denn nun der sogenannte „demi-monde" mit seinen Liebhabern zum Tonangeber geworden: die Pariser Dame sucht sich ihrem Gatten durch Nachahmung der Sitten und Trachten desselben anziehend zu machen: denn hier ist andrerseits doch Alles noch so original, daß Sitten und Trachten zu einander gehören und sich ergänzen. Von dieser Seite wird nun auf jeden Einfluß auf die bildende Kunst verzichtet, welche endlich gänzlich in die Domäne der Kunstmodehändler, als Quincaillerie und Tapezierarbeit — fast wie in den ersten Anfängen der Künste bei nomadischen Völkern — übergegangen ist. Der Mode stellt sich, bei dem steten Bedürfnisse nach Neuheit, da sie selbst nie etwas wirklich Neues produziren kann, der Wechsel der Extreme als einzige Auskunft zu Gebote: wirklich ist es diese Tendenz, an welche unsre sonderbar berathenen bildenden Künstler endlich anknüpfen, um auch edle, natürlich nicht von ihnen erfundene, Formen der Kunst wieder zum Vorschein zu bringen. Jetzt wechseln Antike und Roccoco, Gothik und Renaissance unter sich ab; die Fabriken liefern Laokoon-Gruppen, Chinesisches Porzellan, copirte Raphaele und Murillo's, hetrurische Vasen, mittelalterliche Teppichgewebe; dazu Meubles à la Pompadour, Stuccaturen à la Louis XIV.; der Architekt schließt das Ganze in Florentinischen Styl ein, und setzt eine Ariadne-Gruppe darauf.

Nun wird die „moderne Kunst" ein neues Prinzip auch für den Aesthetiker: das Originelle derselben ist ihre gänzliche Originalitätslosigkeit, und ihr unermeßlicher Gewinn besteht in dem Umsatz aller Kunststyle, welche nun der gemeinsten Wahrnehmung kenntlich, und nach beliebigem Geschmack für Jeden verwendbar geworden sind. — Aber auch ein neues Humanitätsprinzip wird ihr zuerkannt, nämlich

die Demokratisirung des Kunstgeschmackes. Es heißt da: man solle aus dieser Erscheinung für die Volksbildung Hoffnung schöpfen; denn nun seien die Kunst und ihre Erzeugnisse nicht mehr bloß für den Genuß der bevorzugten Classen vorhanden, sondern der geringste Bürger habe jetzt Gelegenheit, die edelsten Typen der Kunst sich auf seinem Kamine vor die Augen zu stellen, was selbst dem Bettler am Schaufenster der Kunstläden noch möglich falle. Jedenfalls solle man damit zufrieden sein; denn wie, da nun einmal Alles unter einander vor uns daliege, selbst dem begabtesten Kopfe noch die Erfindung eines neuen Kunststyles für Bildnerei, wie für Litteratur, ankommen könnte, das müsse doch geradezu unbegreiflich bleiben. —

Wir dürfen diesem Urtheile nun vollkommen beistimmen; denn es liegt hier ein Ergebniß der Geschichte von derselben Konsequenz, wie das unsrer Civilisation überhaupt, vor. Es wäre denkbar, daß diese Konsequenzen sich abstumpften, nämlich im Untergange unsrer Civilisation; was ungefähr anzunehmen wäre, wenn alle Geschichte über den Haufen geworfen würde, wie dieß etwa in den Konsequenzen des sozialen Kommunismus liegen müßte, wenn dieser sich der modernen Welt im Sinne einer praktischen Religion bemächtigen sollte. Jedenfalls stehen wir mit unsrer Civilisation am Ende aller wahren Produktivität im Betreff der plastischen Form derselben, und thun schließlich wohl uns daran zu gewöhnen, auf diesem Gebiete, auf welchem die antike Welt uns als unerreichbares Vorbild dasteht, nichts diesem Vorbilde Aehnliches mehr zu erwarten; dagegen wir uns mit diesem sonderbaren, Manchem ja sogar sehr anerkennungswerth dünkenden Ergebnisse der modernen Civilisation vielleicht zu begnügen haben, und zwar mit demselben Bewußtsein, mit welchem wir jetzt die Aufstellung einer neuen deutschen Kleidermode für uns, und namentlich unsre Frauen, als einen vergeblichen Reaktions-Versuch gegen den Geist unsrer Civilisation erkennen müssen.

Denn so weit unser Auge schweift, beherrscht uns die Mode. —

Aber neben dieser Welt der Mode ist uns eben gleichzeitig eine andere Welt erstanden. Wie unter der römischen Universal-Civilisation das Christenthum hervortrat, so bricht jetzt aus dem Chaos der modernen Civilisation die Musik hervor. Beide sagen aus: „unser Reich ist nicht von dieser Welt." Das heißt eben: wir kommen von innen, ihr von außen; wir entstammen dem Wesen, ihr dem Scheine der Dinge.

Erfahre Jeder an sich, wie die ganze moderne Erscheinungswelt, welche ihn überall zu seiner Verzweiflung undurchbrechbar einschließt, plötzlich in Nichts vor ihm verschwindet, sobald ihm nur die ersten Takte einer jener göttlichen Symphonien ertönen. Wie wäre es möglich, in einem heutigen Conzertsaale (in welchem Turkos und Zuaven sich allerdings behaglich fühlen würden!) nur mit einiger Andacht dieser Musik zu lauschen, wenn unsrer optischen Wahrnehmung, wie wir dieses Phänomen schon oben berührten, die sichtbare Umgebung nicht verschwände? Dieß ist nun aber, im ernstesten Sinne aufgefaßt, die gleiche Wirkung der Musik unsrer ganzen modernen Civilisation gegenüber; die Musik hebt sie auf, wie das Tageslicht den Lampenschein. —

Es ist schwer, sich deutlich vorzustellen, in welcher Art die Musik von je ihre besondere Macht der Erscheinungswelt gegenüber äußerte. Uns muß es dünken, daß die Musik der Hellenen die Welt der Erscheinung selbst innig durchdrang, und mit den Gesetzen ihrer Wahrnehmbarkeit sich verschmolz. Die Zahlen des Pythagoras sind gewiß nur aus der Musik lebendig zu verstehen; nach den Gesetzen der Eurhythmie baute der Architekt, nach denen der Harmonie erfaßte der Bildner die menschliche Gestalt; die Regeln der Melodik machten den Dichter zum Sänger, und aus dem Chorgesange projizirte sich das Drama auf die Bühne. Wir sehen überall das innere, nur aus dem Geiste der Musik zu verstehende Gesetz, das äußere, die Welt der Anschaulichkeit ordnende Gesetz bestimmen: den ächt antiken dorischen Staat, welchen Platon aus der Philosophie für den Begriff fest zu

halten versuchte, ja die Kriegsordnung, die Schlacht, leiteten die Gesetze der Musik mit der Sicherheit wie den Tanz. — Aber das Paradies ging verloren: der Urquell der Bewegung einer Welt versiechte. Diese bewegte sich, wie die Kugel auf den erhaltenen Stoß im Wirbel der Radienschwingung, doch in ihr bewegte sich keine treibende Seele mehr; und so mußte auch die Bewegung endlich erlahmen, bis die Weltseele neu wieder erweckt wurde.

Der Geist des Christenthums war es, der die Seele der Musik neu wieder belebte. Sie verklärte das Auge des italienischen Malers, und begeisterte seine Sehkraft, durch die Erscheinung der Dinge hindurch auf ihre Seele, den in der Kirche andrerseits vorkommenden Geist des Christenthums, zu dringen. Diese großen Maler waren fast alle Musiker, und der Geist der Musik ist es, der uns beim Versenken in den Anblick ihrer Heiligen und Märtyrer vergessen läßt, daß wir hier sehen. — Doch es kam die Herrschaft der Mode: wie der Geist der Kirche der künstlichen Zucht der Jesuiten verfiel, so ward mit der Bildnerei auch die Musik zur seelenlosen Künstelei. Wir verfolgten nun an unsrem großen Beethoven den wundervollen Prozeß der Emanzipation der Melodie aus der Herrschaft der Mode, und bestätigten daß er, mit unvergleichlich eigenthümlicher Verwendung all des Materiales, welches herrliche Vorgänger mühevoll dem Einflusse dieser Mode entzogen hatten, der Melodie ihren ewig giltigen Typus, der Musik selbst ihre unsterbliche Seele wiedergegeben habe. Mit der nur ihm eigenen göttlichen Naivetät, drückt unser Meister seinem Siege auch den Stempel des vollen Bewußtseins, mit welchem er ihn errungen, auf. In dem Gedichte Schiller's, welches er seinem wunderbaren Schlußsatze der neunten Symphonie unterlegt, erkannte er vor Allem die Freude der von der Herrschaft der „Mode" befreiten Natur. Betrachten wir die merkwürdige Auffassung, welche er den Worten des Dichters:

„Deine Zauber binden wieder
Was die Mode streng getheilt"

giebt. Wie wir dieß bereits fanden, legte Beethoven die Worte der Melodie eben nur als Gesangstext, in dem Sinne eines allgemeinen Zusammenstimmens des Charakters der Dichtung mit dem Geiste dieser Melodie, unter. Das, was man unter richtiger Deklamation, namentlich im dramatischen Sinne zu verstehen pflegt, läßt er hierbei fast gänzlich unbeachtet; so läßt er auch jenen Vers „was die Mode streng getheilt", bei der Absingung der ersten drei Strophen des Gedichtes ohne jede besondere Hervorhebung der Worte an uns vorübergehen. Dann aber, nach unerhörter Steigerung der dithyrambischen Begeisterung, faßt er endlich auch die Worte dieses Verses mit vollem dramatischem Affekte auf, und als er sie in einem fast wüthend drohenden Unisono widerholen läßt, ist ihm das Wort „streng" für seinen zürnenden Ausdruck nicht genügend. Merkwürdig, daß dieses maßvollere Epitheton für die Aktion der Mode sich auch nur einer späteren Abschwächung des Dichters verdankt, welcher in der ersten Ausgabe seines Liedes an die Freude noch hatte drucken lassen:

„Was der Mode Schwert getheilt!

Dieses „Schwert" schien nun Beethoven wieder nicht das Richtige zu sagen; es kam ihm, der Mode zugetheilt, zu edel und heroisch vor. So setzte er denn aus eigener Machtvollkommenheit „frech" hin, und nun singen wir:

„Was die Mode frech*) getheilt!" —

Kann etwas sprechender sein, als dieser merkwürdige, bis zur Leiden-

*) In der übrigens so verdankenswerthen Härtel'schen Gesammtausgabe der Beethoven'schen Werke ist von einem Mitgliede des an einem andren Orte von mir charakterisirten musikalischen „Mäßigkeitsvereines", welches die „Kritik" dieser Ausgabe besorgte, auf S. 260 u. f. der Partitur der neunten Symphonie dieser so sprechende Zug vertilgt, und für das „frech" der Schott'schen Original-ausgabe das wohlanständige, sittig-mäßige „streng" eigenmächtig hingestellt worden. Ein Zufall entdeckte mir soeben diese Fälschung, die, wenn wir über ihre Motive nachdenken, wohl geeignet ist, uns mit schauerlichen Ahnungen über das Schicksal der Werke unsres großen Beethoven zu erfüllen, wenn wir sie für alle Zeiten einer in diesem Sinne progressiv sich ausbildenden Kritik verfallen sehen müßten. —

schaftlichkeit heftige künstlerische Vorgang? Wir glauben Luther in seinem Zorne gegen den Papst vor uns zu sehen! —

Gewiß darf es uns erscheinen, daß unsre Civilisation, soweit sie namentlich auch den künstlerischen Menschen bestimmt, nur aus dem Geiste unsrer Musik, der Musik, welche Beethoven aus den Banden der Mode befreite, neu beseelt werden könne. Und die Aufgabe, in diesem Sinne der vielleicht hierdurch sich gestaltenden neuen, seelenvolleren Civilisation die sie durchdringende neue Religion zuzuführen, kann ersichtlich nur dem deutschen Geiste beschieden sein, den wir selbst erst richtig verstehen lernen, wenn wir jede ihm zugeschriebene falsche Tendenz fahren lassen.

Wie schwer nun aber die richtige Selbsterkenntniß, namentlich für eine ganze Nation ist, erfahren wir jetzt zu unsrem wahren Schrecken an unsrem bisher so mächtigen Nachbarvolke der Franzosen; und wir mögen daraus eine ernste Veranlassung zur eigenen Selbsterforschung nehmen, wofür wir uns glücklicher Weise nur den ernsten Bemühungen unsrer großen deutschen Dichter anzuschließen haben, deren Grundstreben, bewußt wie unbewußt, diese Selbsterforschung war.

Es mußte diesen fraglich dünken, wie das so unbeholfen und schwerfällig sich gestaltende deutsche Wesen neben der so sicher und leicht bewegten Form unsrer Nachbarn romanischer Herkunft einiger Maaßen vortheilhaft sich behaupten sollte. Da andrerseits dem deutschen Geiste ein unläugbarer Vorzug in der ihm eigenen Tiefe und Innigkeit des Erfassens der Welt und ihrer Erscheinungen zuzuerkennen war, frug es sich immer, wie dieser Vorzug zu einer glücklichen Ausbildung des Nationalcharakters, und von hieraus zu einem günstigen Einfluß auf den Geist und den Charakter der Nachbarvölker anzuleiten wäre, während bisher, sehr ersichtlicher Weise, Beeinflussungen dieser Art mehr schädlich als vortheilhaft von dorther auf uns gewirkt hatten.

Verstehen wir nun die beiden durch das Leben unsres größten

Dichters gleich Hauptadern sich durchziehenden poetischen Grundentwürfe richtig, so erhalten wir hieraus die vorzüglichste Anleitung zur Beurtheilung des Problems, welches sofort beim Antritt seiner unvergleichlichen Dichterlaufbahn diesem freiesten deutschen Menschen sich darstellte. — Wir wissen, daß die Konzeption des „Faust" und des „Wilhelm Meister" ganz in die gleiche Zeit des ersten übervollen Erblühens des Göthe'schen Dichtergenius' fällt. Die tiefe Inbrunst des ihn erfüllenden Gedankens drängte ihn zunächst zu der Ausführung der ersten Anfänge des „Faust": wie vor dem Uebermaaße der eigenen Konzeption erschreckt, wendete er sich von dem gewaltigen Vorhaben zu der beruhigenderen Form der Auffassung des Problems im „Wilhelm Meister". In der Reife des Mannesalters führte er diesen leicht fließenden Roman auch aus. Sein Held ist der, sichere und gefällige Form sich suchende deutsche Bürgersohn, der über das Theater hinweg, durch die adelige Gesellschaft dahin, einem nützlichen Weltbürgerthume zugeführt wird; ihm ist ein Genius beigegeben, den er nur oberflächlich versteht: ungefähr so, wie Göthe damals die Musik verstand, wird von Wilhelm Meister „Mignon" erkannt. Der Dichter läßt unsre Empfindung es deutlich inne werden, daß an „Mignon" ein empörendes Verbrechen begangen wird; seinen Helden jedoch geleitet er über die gleiche Empfindung hinweg, um ihn in einer, von aller Heftigkeit und tragischen Exzentrizität befreiten Sphäre, einer schönen Bildung zugeführt zu wissen. Er läßt ihn in einer Gallerie sich Bilder besehen. Zu Mignon's Tod wird Musik gemacht, und Robert Schumann hat diese später wirklich auch komponirt. — Es scheint, daß Schiller von dem letzten Buche des „Wilhelm Meister" empört war; doch wußte er wohl dem großen Freunde aus seiner seltsamen Verirrung nicht zu helfen; besonders da er anzunehmen hatte, Göthe, der eben doch Mignon gedichtet und uns eine wunderbar neue Welt mit dieser Schöpfung in das Leben gerufen hatte, müßte in seinem tiefsten Inneren einer Zerstreuung verfallen sein, aus welcher es dem Freunde nicht gegeben war, ihn zu erwecken. Nur

Göthe selbst konnte sich aus ihr erwecken; und — er erwachte: denn im höchsten Alter vollendete er seinen Faust. Was ihn je zerstreute, faßt er hier in ein Urbild aller Schönheit zusammen: Helena selbst, das ganze, volle antike Ideal beschwört er aus dem Schattenreich herauf, und vermählt sie seinem Faust. Aber der Schatten ist nicht fest zu bannen; er verflüchtigt sich zum davonschwebenden schönen Gewölk, dem Faust in sinniger, doch schmerzloser Wehmuth nachblickt. Nur Gretchen konnte ihn erlösen: aus der Welt der Seligen reicht die früh Geopferte, unbeachtet in seinem tiefsten Inneren ewig innig Fortlebende, ihm die Hand. Und dürfen wir, wie wir im Laufe unsrer Untersuchung die analogischen Gleichnisse aus der Philosophie und Physiologie heranzogen, jetzt auch dem tiefsten Dichterwerke eine Deutung für uns zu geben versuchen, so verstehen wir unter dem: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß" — den Geist der bildenden Kunst, der Göthe so lange und vorzüglich nachstrebte, unter dem: „Das ewig Weibliche zieht uns hinan" aber den Geist der Musik, der aus des Dichters tiefstem Bewußtsein sich emporschwang, nun über ihm schwebt, und ihn den Weg der Erlösung geleitet. —

Und diesen Weg aus tief innerstem Erlebniß hat der deutsche Geist sein Volk zu führen, wenn er die Völker beglücken soll, wie er berufen ist. Verspotte uns, wer will, wenn wir diese unermeßliche Bedeutung der deutschen Musik beilegen; wir lassen uns dadurch so wenig irre machen, als das deutsche Volk sich beirren ließ, da seine Feinde auf einen wohl berechneten Zweifel an seiner einmüthigen Tüchtigkeit hin es beleidigen zu dürfen vermeinten. Auch dieß wußte unser großer Dichter, als er nach einer Tröstung dafür sucht, daß ihm die Deutschen so läppisch und nichtig in ihren, aus schlechter Nachahmung entsprungenen Manieren und Gebahrungen erscheinen; sie heißt: „Der Deutsche ist tapfer". Und das ist etwas! —

Sei das deutsche Volk nun auch tapfer im Frieden; hege es seinen wahren Werth, und werfe es den falschen Schein von sich: möge es nie für etwas gelten wollen, was es nicht ist, und dagegen

Das in sich erkennen, worin es einzig ist. Ihm ist das Gefällige versagt; dafür ist sein wahrhaftes Dichten und Thun innig und erhaben. Und nichts kann sich den Siegen seiner Tapferkeit in diesem wundervollen Jahre 1870 erhebender zur Seite stellen, als das Andenken an unsren großen Beethoven, der nun vor hundert Jahren dem deutschen Volke geboren wurde. Dort, wohin jetzt unsre Waffen dringen, an dem Ursitze der „frechen Mode" hatte sein Genius schon die edelste Eroberung begonnen: was dort unsre Denker, unsre Dichter, nur mühsam übertragen, unklar, wie mit unverständlichem Laute berührten, das hatte die Beethoven'sche Symphonie schon im tiefsten Inneren erregt: die neue Religion, die welterlösende Verkündigung der erhabensten Unschuld war dort schon verstanden, wie bei uns.

So feiern wir denn den großen Bahnbrecher in der Wildniß des entarteten Paradieses! Aber feiern wir ihn würdig, — nicht minder würdig als die Siege deutscher Tapferkeit: denn dem Weltbeglücker gehört der Rang noch vor dem Welteroberer!

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Wagner, Richard,

Beethoven

Leipzig 1870